Landes-
bibliothek
Coburg

1316
11356
55

Landes-
bi[illegible]ek
C[illegible]

Anweiſung
zur
Miniatur-Mahlerey,

nach welcher Liebhaber
mit einigen
Vorkenntniſſen in der Zeichenkunſt
ſich ſelbſt, ohne weitere Beihülfe eines Lehrers,
zu guten Künſtlern bilden können.

Von
Herrn Violet,
Miniatur-Mahler und Profeſſor der Zeichenkunſt
und Mitglied mehrerer Academien.

Aus dem Franzöſiſchen überſezt und mit
Zuſätzen vermehrt
von
J. H. M.

COBURG

Hof, 1793.
bey Gottfried Adolph Grau.

Landes-
bibliothek
Coburg

Vorrede.

Das erste Heftchen von Herrn Violets Anweisung zur Miniaturmahlerey, die ich hier dem deutschen Publicum in einer Uebersetzung vorlege, erschien 1788. zu Rom und Paris im Verlage des Verfassers, und in Kommission bey dem Buchhändler Guillot. Zu diesem ersten Hefte, welches aus nicht mehr als drey Duodezbogen bestand, kamen in dem nehmlichen Jahre noch vier Bogen Supplemente, die theils Berichtigungen der schon abgehandelten Artickel enthielten, theils über neue Gegenstände sich verbreiteten.

Um dem Leser die Mühe zu ersparen, analoge Materien an verschiedenen Orten zusammen zu suchen, hielt ich es für nothwendig in meiner Uebersetzung die Ergänzungen jedesmal dem Kapitel beizufügen, zu welchem sie gehörten.

Ich machte auch, wo ich es für nöthig hielt, mancherley Zusätze, und änderte die Ordnung, bisweilen auch die Rubrick der Kapitel. Von diesem Verfahren habe ich hier Rechenschaft abzulegen.

Herr Violet verspricht auf dem Titel ein Traktätchen „par le moyen duquel les „amateurs, qui ont les premiers princi- „pes du dessin peuvent atteindre à „la perfection dans ce genre, sans le „secours d'un maitre „ Dieses Versprechen erfüllte er nicht, denn er lehrte den Anfängern nicht einmal die Namen der Farben, und in dem XI. Kapitel, wo von ihrer Mischung die Rede ist, sagt er: „Le mélange des couleurs est la chose „qu'on puisse le moins expliquer. — I'ai „trové un moyen sur, d'indiquer aux yeux „et au jugement des personnes, qui vou- „dront se procurer ce talent, la connois- „se du mêlange des couleurs; mais je ne „puis le communiquer que par des leçons „particulières, que je donnerai chés moi „seulement et en étant prévenu.„ Dieses Mittel ist vermuthlich das nehmliche, welches er in den Supplementen S. 42. (Uebers. S. 61. f.) vorschlägt, wo ich auch einige Errinnerungen dagegen gemacht habe.

Die

Die Mischung der Farben in einem Buche zu lehren, ist meines Erachtens so unmöglich nicht, wenn man annimmt, daß der Lernende ein Gemählde einer gewissen Art, z. B. ein blühendes Mädchen, einen gesunden Mann, einen abgelebten Greis vor sich hat. Fehlt es einem Anfänger nicht an Ueberlegung, so wird es ihm genug seyn, wenn er erfährt, wie im Allgemeinen ein junges oder altes Gesicht in Absicht der Farbengebung behandelt wird. Eigenes Nachdenken wird ihn nach einigen Versuchen bald lehren, in welchen Farben er zuzugeben, oder abzubrechen hat, wenn er das Kolorit des vor sich liegenden Originals erreichen will. Wäre dieses nicht, so würde es auch unter Beyhülfe eines Meisters unmöglich bleiben, mahlen zu lernen: Denn auch dieser kann weiter nichts thun, als seinem Schüler die Mischung der Farben mit Hinsicht auf einen gewissen individuellen Gegenstand lehren. Die Nachahmung der zahllosen Nuancen der Natur, bleibt immer ein Werk des Nachsinnens, und einer unermüdeten Uebung. Einem jungen Manne aber, dem man ohne Lehrer zu einem Künstler zu bilden verspricht, von der Farbenmischung nichts weiter zu sagen, als daß sie sich nicht wohl schriftlich erklären lasse, heißt meines Erachtens, die Sache doch etwas zu schwer gemacht. Vermuthlich war auch das Pariser

riser Publicum dieser Meinung, weil Herr Violet in der Folge doch noch mit seinem Geheimniß hervorrückte. Ob seine Methode befriedigend sey, überlasse ich dem Urtheile der Leser. Ich meines Theils erkannte sie nicht dafür, und ergänzte deswegen theils aus eigener Erfahrung, theils aus einem andern Werkchen *) über die Miniaturmahlerey was Hr. Violet zu übergehen für gut fand.

Ich glaube Hrn. Violets Absicht war eigentlich nicht, für Anfänger zu schreiben, sondern für Künstler und Dilettanten. Was er auf dem Titel verspricht, ist vermuthlich nur ein Schild, das er nach dem Grundsaz, der S. 160. der Uebersetz. von ihm aufgestellt wird, aushängte. Betrachtet man sein Werkchen aus jenem Gesichtspunkte, so hat es großen Werth, und das Urtheil, welches eine deutsche kritische Zeitschrift darüber fällt „daß die Grundsätze, „die er vorträgt, von dem feinsten Geschmack eingegeben sind„ ist ganz richtig. Liebhaber, die das Mechanische der Kunst schon einigermaßen in ihrer Gewalt haben,

werden

*) Traité de la peinture en mignature, pour apprendre aisément à peindre sans maitre, a la Haye 1780.

werden gewiß seine Bemerkungen nicht ohne großen Nutzen lesen. Sie werden oft Gelegenheit zu Berichtigung ihrer Ideen und zu weiterm Nachdenken finden.

Die Umstoßung der Kapitelfolge hielt ich für nöthig, weil Hr. Violet selbst bekennt, daß er sich an keine bestimmte Ordnung band, sondern seine Bemerkungen zu Papier brachte, wie sie ihm einfielen. Auf diese Weise geschah es, daß auf die lezten Seiten der Supplemente erst préceptes élémentaires concernant le dessin kamen.

Die Ueberschriften der Kapitel änderte ich nur dann, wenn ich sie unpassend für den Innhalt fand, wie z. E. das drey und zwanzigste Kapitel der Supplemente des Originals, welches Hr. Violet Des hommes comme il y en a beaucoup überschrieb, das aber bloß den Werth des Urtheils seiner Kunstverwandten zum Gegenstand hatte.

Hr. Violet sowohl, als der ungenannte Verfasser des andern Werkchens, welches ich benuzte, hielten für nöthig, am Ende eine Erklärung der mahlerischen Kunstwörter beyzufügen. Ersterer aber beschränkt sich im Ganzen ungefähr auf ein Duzend

Ausdrücke; lezterer ist vollständiger, aber sehr unbefriedigend. Es kommen sehr viele Definitionen ungefähr dieser Art vor: Jaune de Naples, couleur à peindre; Pierre de sanguine, pierre noir avec quoi on fait des crayons pour dessiner; Pon couleur de même ton, c'est à dire, qui n'est ni trop claire ni trop brune.

Da nun ohne eine Erklärung der Kunstwörter dieses Werkchen offenbar Anfängern unverständlich bleiben mußte; Herr Violet aber viel zu unvollständig und der andern zu unbefriedigend war, so hoffe ich Verzeihung zu erlangen, wenn ich aus Herrn Sulzers Theorie, die nur in den Händen weniger Liebhaber ist, dieser Unvollkommenheit durch kurze Auszüge abhalf.

Um jedoch jedem das Seinige zu lassen, bemerkte ich Herrn Violets Artickel mit seinem Namen, und die aus der andern französischen Anweisung mit einem * Sternchen. Ein gleiches habe ich bei den vorhergehenden Kapiteln in Ansehung der Arbeit des Hr. Violets und der Zusätze beobachtet. Alles was nicht als Zusatz angegeben ist, ist von Herrn Violet. Findet sich aber unter diesen Zusätzen besserer Ordnung wegen etwas

was von diesem Verfasser, so ist es jedesmal angezeigt. Das, was blos durch eine kurze Linie von dem vorhergehenden abgesondert wurde, sind Hrn. Violets eigene Supplemente.

Bey meiner Entfernung vom Druckorte haben sich viele Ungleichheiten in der Orthographie und andere Fehler eingeschlichen. Da unter denselben mehrere so beschaffen sind, daß sie den Sinn ganz entstellen, so bitte ich, sie sogleich nach Maßgabe der beygefügten Errata zu berichtigen. Ein gleiches rathe ich in Ansehung der am Ende beygefügten Anmerkungen und Berichtigungen zu beobachten, welche ich einem geschickten Künstler verdanke.

Ich schmeichle mir übrigens, daß durch meine Zusätze und diese Berichtigungen der Unvollständigkeit des Originals abgeholfen worden ist, und daß dieses Werkchen in der gegenwärtigen Gestalt der Erwartung, welche der Titel erregt, besser entsprechen werde.

Der Uebersetzer.

Inhalt.

Innhalt.

Einleitung. . . . . S. 1

Kap. I. Von der Zeichnung in Hinsicht auf die Miniatur 12

Zusätze S. 17. Papier S. 22. Mannigfaltige Zwecke des Zeichners 24. Mittel einen richtigen Blick zu erhalten, und der Hand Fertigkeit im Kopieren zu verschaffen 25. Womit ist es wohl am räthlichsten, den Anfang im Zeichnen zu machen? 27. Wie nützlich es ist im Großen zu zeichnen? 28. Entwurf 28. Einige Nothmittel für die, welche noch nichts oder nur wenig von der Zeichenkunst verstehen 30.

Kap. II. Von der Proportion . . 34

Zusätze. 38.

Kap. III. Von der Anatomie. . . 40

Kap. IV. Von der Perspectiv. . . 42

Kap. V. Von der Optik . . . 44

Kap. VI. Von der Komposition in Hinsicht auf Miniatur. 46

Kap. VII. Von dem Kolorit der Miniaturgemählde 49

Kap. VIII. Zubereitung des Elfenbeins und Art es zu bleichen. 52

Zusätze 53.

Kap. IX. Von der Anlage der Miniaturgemählde. 56

Zusätze 58.

Kap. X. Farbenmischung. . . 59

Zusätze 64. Farben, deren der Miniaturmahler benöthiget ist 66. Mittel, die feinsten Theile von den Erdfarben abzusondern 68. Gebrauch der Ochsen- oder Aalgalle in der Miniaturmahleren 69. Farben durch Feuer geläutert 70. Gummirung der Farben und Zubereitung der Muscheln 70. Eigenschaften der weißen und schwarzen, und überhaupt der leichten und schwe-

ren

ren Farben 73. Eigenschaften der übrigen Farben 74. Von den Paletten und ihrer Einrichtung 76. Zusätze 78. Pinsel 79. Wahl des Lichtes beym Mahlen 81. Vom Punktiren 82. Die Farben zu verliehren, und eine in die andere zu verschmelzen 83. Die Arbeit zu erhöhen 83. Von den Karnationen 84. Vom Laviren 84. Kolorit der Weiber 85. Kolorit der Männer 85. Erste Anlage mit Roth 86. Von den Tinten 86. Zweyte Anlage mit Grün 87. Punktirung und Ueberarbeitung der lichten Theile 88. Von den Augen 90. Von dem Munde 91. Von den Augenbraunen und dem Barthaare. 92. Von den Haaren 92. Zusätze 93. Von den Händen und den übrigen Karnationen 95. Milderung der Arbeit 95. Verschiedenheit des Kolorits 96. Kolorit eines Todten 96.

Kap. XI. Von den Gründen der Gemählde ihrer Farbe und der Mischung, wodurch sie erhalten wird. 99
Zusätze 102.

Kap. XII. Von der Wäsche, dem Flor und dem Musselin. = = = = 104
Zusätze 104. Gelbliche Wäsche 106. durchsichtige Wäsche 106. Spitzen 107.

Kap. XIII. Von den Gewändern. = 108
Zusätze. Blaue Gewänder 109. Karminrothe 110. Zinnoberrothe 111. Lackrothe 111. Fleischfarben 112. Gelbe 112. Grüne 113. Schwarze 114. Weiße 114. Graue 115. Braune 115. Blauschillernde 115. Violette ins Gelbe schillernde 116. Karminrothe ins Gelbe spielende 116. Lackrothe 116. Grüne ins Gelbe spielende 116. Andere schmutzige Farben 117. Gewässerte Zeuge 117. Pelzwerk 118. Perlen 118. Diamanten und andere Edelsteine 118. Gold = und Silberarbeit 119. Eisen 119. Feuer und Flamme 119. Rauch 119.

Kap. XIV. Probieren der Farben unter dem Mahlen. = = = = 122

Kap. XV. Von dem Staubpinsel dem Spiegel und dem Suchglase. = = = 124
Kap. XVI. Art zu verwaschen in der Miniatur. 126
Kap. XVII. Von dem Gliedermanne. = 127
Kap. XVIII. Nöthige Errinnerungen. 128
Kap. XIX. Von der Stellung des Portraits. 131
Kap. XX. Von dem Helldunkel. = 138
Kap. XXI. Schwachheiten, vor denen man sich zu hüten hat. = = = 141
Kap. XXII. Von der nöthigen Geduld bey Miniatur=Mahlereyen. = = 143
Kap. XXIII. Anmerkungen. = = 146
Kap. XXIV. Strenge Beurtheilung seiner eigenen Arbeit. Ein guter Rath. = 148
Kap. XXV. Regeln, Unannehmlichkeiten des Künstlers. = = = = 151
Kap. XXVI. Eigenschaften eines jungen Mahlers. 153
Kap. XXVII. Bemerkungen. = = 155
Kap. XXVIII. Vom Zulauf. = = 157
Kap XXIX. Scharlatanismus. = = 159
Kap. XXX. Der Mahler selbst ist sein bester Kunstrichter. = = = 163
Kap. XXXI. Werth des Urtheils seiner Kunstverwandten. = = = 164
Kap. XXXII. Wie nützlich ist es, gute Meister arbeiten zu sehen. = = 165
Kap. XXXIII. Mannigfaltige Freuden des denkenden Beobachters der Natur. = 166
Kap. XXXIV. Aufruf an meine Kunstverwandten. 170
Kap. XXXV. Erklärung der mahlerischen Kunstwörter. = = = = 173

Einleitung.

Einleitung.

Alle Künste sind Kinder der menschlichen Industrie. Sie verdanken ihr Daseyn theils unsern Bedürfnissen, theils unserm Hang zum Vergnügen. Bey allem Reichthume, bey aller Verschwendung der Natur empfiengen wir doch nicht Alles aus ihren Händen. Die Kunst ersetzte, was sie uns vorenthielt durch eine Art neuer Schöpfung, und da diese Kunst selbst eine Tochter des Genie's ist, so kennt sie keine andre Schranken, als die Grenzen unserer Fähigkeiten. Sie verbreitet sich über das ganze Reich der Möglichkeit, und erhebt sich bis zur höchsten Stuffe menschlicher Kraft und Betriebsamkeit. Man verwechsle also nicht die blose Industrie mit der Kunst. Jener sind alle mit Vernunft

begab-

begabte Geschöpfe fähig; sie erfordert blos die maschienenmäßige Wirksamkeit, die allen Menschen gemein ist: eine Wirksamkeit, die nicht die gewöhnlichen Kräfte der Natur übersteigt, und keinen ungewöhnlichen Fleiß und ungewöhnliche Anstrengung verlangt. Die Künste sind die Kinder der gelehrten, der denkenden Industrie. Sie üben sich blos an Gegenständen, welche Verbindungen, Verhältnisse, Ordnung, Symetrie ꝛc. erfordern. Jede Kunst, im eigentlichen Verstande, ist eine vereinigte Anwendung von Vorschriften, Regeln, Erfahrungen und Vernunftschlüssen. Aristoteles sagt, die Kunst sey eine Fertigkeit, eine gegebene Sache gut zu machen. Nach Lucian ist sie ein Inbegrif von Regeln, zu einem dem Menschen nützlichen Zwecke.

Die Mahlerey ist unstreitig mehr ein Werk des Geistes, als der Hände. Nur aus tiefdurchdachten Combinationen kann ein Meisterstück sich entwickeln. Sie hat, wie jede andere Kunst ihre Theorie und ihre Praxis. Jene besteht in der Kenntniß der Regeln, diese in der wirklichen aber nicht wissenschaftlichen Ausübung derselben. Gute Praxis gründet sich jedoch immer auf Theorie, und folgt in

Allem ihrer Leitung. Erstere begreift sehr vieles in Absicht der Materialien, der Instrumente, der Handgriffe in sich, was nur durch Uebung erlernet wird. Die Praxis stößt auf mancherley Schwierigkeiten, wird manche Phenomene gewahr, die nur durch Nachsinnen allein gehoben und erkläret werden können. Auf diese Art entstand die Theorie aus der Praxis; sie unterstützen sich wechselseitig, und eine erläutert die andere.

Die Mahlerey hatte, gleich jeder andern Kunst ihre Kindheit und ihren Wachsthum. Auf den Quellen ihrer ersten Versuche liegt der Schleyer der Zeiten. Wahrscheinlich waren es anfangs blos grobe und unförmige Umrisse. Erst nach langen vergeblichen Aufstreben konnte auch nur etwas Mittelmäsiges zu Stande gebracht werden. Der Mensch nähert sich nur mit schwachen Schritten dem wahren Schönen. Das Vollkommene in jeder Gattung scheint vor ihm her zu fliehen; das Schicksal wollte, er sollte es erst nach langer Zeit, nach Ueberwindung unzählicher Schwierigkeiten erreichen. Man mahlte Anfangs was man sah und fühlte; die Zeichnung war verwirrt, die Theile ohne Verhältniß und Ebenmaß; die Zierrathen über-

laden, plump und sonderbar. Das Ganze bestand mehr in Materialien, als in einem regelmäsigen Gebäude.

Mit glücklichem Genie faßten endlich die Griechen die reinen und wesentlichen Grundzüge der schönen Natur. Sie sahen deutlich ein, daß Nachahmung, ohne Wahl, noch nicht genug ist. Bis zu ihren Zeiten zeichneten sich die Werke der Kunst blos durch ungeheure Massen aus; es waren Riesen-Werke. Die aufgeklärten Griechen fühlten, wie viel schöner es ist, dem Geiste zu gefallen, als das Auge zu blenden, und blose Bewunderung zu erregen. Sie setzten Einheit, Mannichfaltigkeit und Ebenmaß zur Basis aller Künste fest. Nach diesen so schönen, so richtigen, den Gesetzen des Geschmackes und des Gefühls so angemessenen Grundsätzen ergriffen sie Pinsel und Palette, und unter ihrer Hand entstanden Wunder. Der flachen Leinwand entstiegen erhabene Körper in dem schönsten Farbenschmuck der Natur.

Rom wurde Athens Schülerin. Man kannte da alle Wunderwerke Griechenlands und ahmte sie nach. Der einstimmige Beyfall

aller

aller Völker beweißt, daß der Künstler sich auf dem sichersten Pfade zum wahren Schönen erhebt, wenn blos aus der Natur geschöpfte Regeln ihm zu führen dienen.

Die Kunst der denkenden und erfindsamen Industrie, darf nie aus ihren Werken hervorleuchten. Nie ist ein Kunstwerk vollkommener, als wenn es der Natur so ähnlich ist, daß es mit ihr verwechselt wird. Der Zweck des Künstlers soll Ausdruck und Darstellung, nie aber Schminkung dieser Natur seyn. So bald die Kunst zu sichtbar ist, so verdrängt und entstellt sie die Natur; sie verliehrt allen ihren Werth, so bald das Auge sie gewahr wird. Sich zu verbergen, ist ihr Hauptverdienst, man muß keine Spur von ihr entdecken, sie wo möglich, selbst nicht einmal ahnden. Kaum zeigt sie sich, so verschwindet alle Täuschung, aller Zauber, aus welchen die Quelle des Vergnügens über Werke der Nachahmung entspringt. Sie muß sich in alle Töne stimmen, muß alle Charactere annehmen, aber zugleich allen Blicken entfliehen. Sie erscheint nie ohne ein gewisses steifes Wesen, das sich in den verzerrten Figuren äusert; dann reißt der Schleyer, hinter welchen ihre

Gewandtheit sich verbarg, und alle naive, leichte Grazien, die nie vermißt werden sollten, sind dahin.

Mit einem Worte, die Kunst zeigt sich auf ihrer höchsten Stuffe, wenn ihre Producte der Natur so ähnlich sind, daß niemand Kunst vermuthet; daß jeder sich ein gleiches zutrauet, und erst durch oftwiederholte vergebliche Versuche die ganze Schwierigkeit der Arbeit fühlbar wird.

Das wahre Mittel, die Kunst zu verbergen, ist, jeden Gegenstand mit ihren eigenthümlichen Zügen darzustellen, ihm seine natürlichen Eigenschaften beyzulegen, und mit den Nebenwerken in eine schickliche Verbindung zu bringen.

Was ich hier von dem Studium der Natur, und der Nachahmung ihrer Schönheiten gedenke, versteht sich nicht nur von der Mahlerey, sondern von allen Künsten. Sie sind alle Kinder des Genies, alle sind Schwestern. Ihre Producte sind nur schön, in so weit sie wahr sind. Das Wahre allein nur gefällt.

Ich wende nunmehr diese Grundsätze auf den Gegenstand an, von welchem ich handle, und leite

leite aus diesem allgemeinen Begriffe des Schönen, die der Mahlerey ausschlüßlich eigenen Regeln ab. Ich untersuche aber hier nicht die mancherley Systeme, welche aus den verschiedenen Gattungen dieser Kunst entsprungen sind. Ich verlange nicht, mich zum Richter der Talente aufzuwerfen; meine Absicht ist nicht, sie zu meistern; blos den sichersten Weg will ich zeigen, der in der Miniatur-Mahlerey, zur Vollkommenheit führt.

Die Mahlerey ist die Kunst, auf einer ebenen Fläche alle sichtbare Gegenstände durch eine vollkommene Nachahmung der Natur darzustellen. Unter vollkommener Nachahmung verstehe ich jedoch kein sclavisches gedankenloses Nachbilden aller Theile des gewählten Gegenstandes. Die Natur folgt bisweilen ganz eigenen Launen in ihren Producten; sie ist oft zu gewissen Verirrungen geneigt. Manche Dinge zeigen sich dem Auge angenehm in ganzen Massen, in einzelnen Theilen aber würden sie widerlich seyn. Den Künstler müssen stets Vernunft und Einsichten, verbunden mit einem geläuterten Geschmacke in seiner Wahl leiten.

Hat er seinen Gegenstand im Ganzen wohl gefaßt und dargestellt, so ist seine Arbeit schön, weil er die Natur, obgleich mit ihren Unvollkommenheiten angenehm abbildete. Verweilt er aber zu lange bey einzelnen Theilen, die durch verzerrte Formen das Auge beleidigen, so macht sein Werk einen widrigen Eindruck, wenn es auch in Absicht der Behandlung noch so vollkommen wäre.

Die Mahlerey muß, gleich der Musik, nicht nur auf die Sinnen wirken, sondern auch das Herz rühren. Die Sinnen sind die Organen, welche die Eindrücke der auser uns liegenden Dinge der Seele zuführen. Die Seele empfindet nur nach Verhältniß des mehr oder weniger starken Eindruckes, den diese Gegenstände auf sie machen. Erregt eine Mahlerey dem Auge Wohlgefallen, so bleibt gewiß das Herz nicht kalt; diese doppelte Wirkung wird aber blos durch korrekte Zeichnung, harmonische Zusammensetzung der Theile, und reines gutbehandeltes Kolorit erhalten. Das sicherste Mittel, jene lebhaften Empfindungen zu erregen, auf welchen der dauerhafte Ruhm des Künstlers beruht, ist — ich kann es nicht oft genug

wiederholen — sorgfältiges Studium, Nachahmung, Belauschung der Natur. Dem Genie muß freyer Flug gelassen werden, aber nie darf die Vernunft ihre Rechte über dasselbe verliehren. Ohne Wärme, ohne Begeisterung kommt nie etwas Gutes zu Stande; wilde Hitze verdirbt aber auf der andern Seite wieder Alles. Einsichten, richtiges Gefühl und feiner Geschmack müssen Pinsel und Imagination führen. Man fasse fest die Hauptgegenstände und sey sorgfältig in der Wahl der Nebenwerke. Man weile nicht auf der Oberfläche der Natur; man dringe tief in ihre Geheimniße ein; man suche die scharfen characterischen Grundzüge, die selbst über unbeseelte Dinge Geist und Leben verbreiten. Blos Kraftschläge thun große Wirkung. Eine zu'geleckte Arbeit hat selten Character; sie ist eine trügende Schminke, die das Spiel der Fantasie verdeckt. Ihr künstlicher momentaner Glanz kann vielleicht den unwissenden oder gemeinen Liebhaber täuschen; er ermüdet aber das Auge des Kenners, der Natur sucht, und dafür bloses Geziere der Kunst findet. Es ist also nicht genug, durch Kunst zu blenden, im Gegentheil, man muß sie so zu verstecken suchen, daß ihre Wirkungen durch das Auge das Herz täuschen: Nur in diesem

 Falle

Falle erreicht sie ihren Endzweck, und gewährt den Eindruck und die Rührung der Natur.

Von diesen allgemeinen Grundsätzen sollte jeder Künstler durchdrungen seyn, welcher Gattung der Kunst, er sich auch widmete. Ich lehre nunmehr ihre Anwendung auf die Miniatur. Meine Bemerkungen sind alle das Resultat einer langen Erfahrung und einer wohl überdachten Vereinigung der Theorie mit den häufigen Beobachtungen, zu welcher jeden Augenblick die Praxis Veranlassung giebt. Ich verglich die Regeln mit ihrer Anwendung, und fand daß es ein Mittel giebt, die Allgemeinheit der ersten und den Mechanismum der andern zu fixiren. Ich identificirte beyde in meiner Seele und schuf mir eine Methode, die mich lehrt, daß diese oder jene Behandlung nothwendig dieseoder jene Wirkung hervorbringt. Ich sammle hier diese praktischen Wahrheiten, und lege sie jungen Künstlern und Kunst-Liebhabern, vorzüglich aber solchen Personen zur Benutzung vor, die aus Neigung sich der Miniatur-Mahlerey befleißigen. Es ist dem Künstler eine stille Begeisterung von seiner Kunst eher nachzusehen, als öffentliche Lobreden; gleichwohl aber wird man mir verzeihen, wenn ich hier

die Behauptung wage, daß die Miniatur verführender als jede andere Mahlerey besonders für Frauenzimmer ist; denn sie gewährt nicht nur das Vergnügen einer feinen und reizenden Arbeit, sondern giebt auch Mittel an die Hand, in dem kleinsten Raum das Bild dem Herzen theurer Personen aufzubewahren.

Ich schrieb meine Endeckungen, so wie ich sie machte, zu meinem eigenen Gebrauche nieder. Viele Liebhaber aber, denen meine Art zu mahlen gefiel, und die diese Sammlung von Bemerkungen sahen, baten mich, selbige auch dem Publico mitzutheilen. Sie glaubten mein simples Verfahren möchte für Viele nicht ohne Nutzen seyn, und in der Ueberzeugung, wahre Künstler würden meinen Grundsätzen beypflichten, ließ ich mich überreden, ihren Wunsch zu erfüllen. Ich finde übrigens Lohn genug in dem bloßen Bewußtseyn, mich andern nützlich gemacht zu haben.

Kap. I.

Von der Zeichnung in Hinsicht auf Miniatur.

Zeichnen heißt alle äußere und sichtbare Formen eines Gegenstandes in ihren genauesten Verhältnissen umreißen. Diese Uebung, die man um Fertigkeit zu erlangen, sich nothwendig zum täglichen Geschäfte machen muß, führt zur Kenntniß der Natur in ihrer Wahrheit, macht uns bekannt mit den unveränderlichen und zufälligen Formen, und gewöhnt das Auge an die Auffassung der mancherley Kontraste und anderer Wirkungen der Dinge. Nur Uebung in der Zeichenkunst verschaft dem Mahler eine feste und sichere Hand.

Die Zeichnung ist demnach als das Mittel zu betrachten, durch welches der Künstler sich zum zweyten Schöpfer der Natur macht. Sie ist die Basis, auf welche das Solide der Kunst beruht.

So bald man zur Fertigkeit gelangt ist, Köpfe und Hände zu zeichnen und das herzustellen, was man eine Academie nennt, so fängt man

an,

an, nach den besten Originalen zu arbeiten. Diese Originale müssen aber nach der Natur gemahlt seyn, sonst ist ein Theil der Mühe verlohren. Nach diesem erst zeichnet man nach Rund. Dieß ist die lezte Stuffe auf der man zu verweilen hat, ehe man in das weite Feld der Natur dringt.

Die Beweglichkeit der Gipsfiguren verhilft zur Fertigkeit leicht zu entwerfen; sie übt das Auge in richtiger Auffassung und Anordnung der Gegenstände.

Ist man gewiß, man habe ein gutes Ganzes, so greift man nach dem Pinsel, und schattirt es mit Dusche, oder mit gutgeriebenem Bister *).

Die Hand, die der Mahlerey sich widmet, muß fleißiger mit dem Pinsel als mit Crayons zeichnen. Ein solches Studium ist nicht nur nützlich, sondern auch angenehm. Auf diesem Wege erlangt der verständige Kunstliebhaber eine richtige Kenntniß der Lichter und Schatten, der ganzen und halben Tinten. Wird diese Uebung mit dem Studium des Runden verbunden,

*) Siehe am Ende die Erklärung der Kunstwörter.

bunden, so erzeugt es die Fertigkeit, in einer festen Manier die Gegenstände hervorzuheben und mahlerisch darzustellen. Auch ist sie von nicht geringem Nutzen in Absicht der höchstnöthigen Kunst sauber und richtig zu laviren *).

Man arbeitet nun endlich auch nach der Natur, aber immer nur auf Papier. Fängt man an zu coloriren, so wähle man sich blos gute Gemählde zu Mustern, und verbinde dieses Studium mit einer aufmerksamen Beobachtung der Natur.

Es herrscht unter den Künstlern ein tadelswürdiger Mißbrauch, der die Kunst entehrt und dürftig macht; ein Mißbrauch, der nicht sorgfältig genug vermieden werden kann. Ich meyne die conventionelle Färbung. Nichts ist ungereimter, als die Farben nach Regeln bestimmen und sie nöthigen zu wollen, in jeder Stellung die nemliche Wirkung zu thun. Eine ganz kurze Untersuchung lehrt, daß jedes Individuum seine eigene Farbe hat. Ist übrigens die Abstuffung die Korrektheit, selbst die gröste Pünktlichkeit der Züge allein hin-

läng-

*) Siehe Laviren.

länglich eine Aehnlichkeit herzustellen? Muß nicht vorzüglich die Farbe die Phisionomie und den Character der gemahlten Person bestimmen? Diese Farben, oder eigentlich, diese leichten Niancen sind bis ins Unendliche unter sich verschieden, und folglich können conventionelle Farben nicht statt finden.

Kann man die Theile des Gesichtes richtig zeichnen, so bemüht man sich sorgfältig, ihm Haltung und Ausdruck zu geben. Besonders bestrebt man sich ein gewisses natürliches und jedem Individuum eigenes Lächeln gut auszudrücken! denn in diesem liegt etwas persönlich-characteristisches, das den Blick des Beobachters auf sich zieht, und ihn in seinem Urtheile leitet. Gleiche Sorgfalt wendet man auf die Augen. Ihre Sprache ist zwar stumm; aber sie darf nicht in dem Gemählde vernachläßiget werden, denn sie verbreitet Leben über das Gesicht. Man wählt die gefälligste Wendung, und bemüht sich, alle Züge in lichte Harmonie zu setzen. Man arbeitet bald an den Augen, bald an der Nase, bald an dem Munde ꝛc. An keinen dieser Theile wird die letzte Hand angelegt, ehe alle andere bis zu einem gewissen Grade bearbeitet sind. Geschieht dieses nicht,

so

so verfällt man in einen Fehler, den mich blos Erfahrung vermeiden lehrte: Der obere Theil des Kopfes wird nemlich einen ganzen andern Ausdruck bekommen, als der untere.

Auf diesem kurzen und ungesuchten Wege bildet man sehr seinen Geschmack und lernt Mannichfaltigkeit, Eleganz, Wahrheit, Character und Ausdruck in seine Arbeit bringen. Die Miniatur-Mahlereyen erfordern überdieß in Absicht der Behandlung eine leichte Manier, gesundes Urtheil und besonders viel Magie und Grazie.

Man bringe nie eine Farbe auf sein Gemählde, ehe man aufmerksam untersucht hat, ob jeder Zug an seinem Orte ist; denn von dieser Sorgfalt hängt die ganze Aehnlichkeit des Bildes ab.

Derjenige characteristische Theil, auf dessen Stellung und Zeichnung am meisten ankommt, ist die Nase. Der richtige Abstand der Augen von dem Munde ist eben so wichtig. Der unerträglichste aller Fehler, in Absicht der Distanz, ist die zu weite Auseinanderrückung der Theile.

Macht man sich eines solchen Versehens schuldig, so ist die Aehnlichkeit dahin, und die Figur wird kalt, matt und leblos. In andern Fällen würde eine Strenge dieser Art das Genie in seinem Fluge hindern; hier aber ist sie nothwendig. Will man die Natur vervielfachen, will man sich zu ihrem zweyten Schöpfer aufwerfen, so kann man sie nicht sorgfältig genug studiren und nachbilden. Verirrt man sich von ihr, faßt man nicht pünktlich genug alle ihre Verhältnisse, selbst in solchen Fällen, wo sie ihre eigenen Gesetze zu vergessen scheint, so ist sie nicht mehr Natur; die Arbeit ist ein bloses Fantasiestück, nicht ein Portrait. In der Miniaturmahlerey darf man nie mit Ungewißheit in Absicht der Korrektheit arbeiten. Ganz anders aber verhält sich's in der Oehl- und Pastelmahlerey, wo man nach Gefallen herauf und herab rücken, und so lange die Arbeit frisch ist, die Theile, wenn man es nöthig findet, nach Belieben größer und kleiner machen kann.

Zusätze.

Die Zeichenkunst ist die Grundlage jeder Mahlerey; es wird daher nicht undienlich seyn, bey diesem Kapitel einige Bemerkungen vorzüg-

 lich

sich für Anfänger zu machen, die genöthigt sind, diesen wichtigen Theil der Komposition, ohne Lehrer zu studieren.

Man zeichnet entweder mit Crayons *) oder mit der Feder, oder man duscht mit dem Pinsel.

Die Crayons sind leichter zu führen als der Pinsel, und gewähren vorzüglich gute Dienste bey der Vollendung. Ein großer Vortheil ist es besonders, daß mit Brosame **), durch leichtes Reiben, was man will, weggenommen, und auf diese Weise die Arbeit ohne Mühe verbessert oder geändert werden kann. In dieser Rücksicht ist diese Manier für Anfänger die räthlichste.

Will

*) Ich verstehe hierunter Reißbley, Rothstein, schwarze und weisse Kreide, Pastelstifte u. dgl.

**) Schwarzes Brod ist hierzu so gut als weisses, nur darf es nicht frisch seyn, weil Flecken sonst unvermeidlich sind. Eyer und Milchbrod schmuzt ebenfalls; Semmeln sind das beste. Man muß sich überhaupt mit jedem Brode vor starken Reiben hüten, weil gerne eine Art von Teig zurückbleibt, der die Arbeit verdirbt. Elastisches Gummi (welches der Apotheker verkauft) ist auch sehr dienlich, aber nur für Zeichnungen mit Bleystift.

Will man in solchen Zeichnungen Fertigkeit, und eine gute Manier erlangen, so hat man sich nach vorzüglichen Mustern zu bilden; nach Mustern, die sich besonders durch Eleganz, Kühnheit und Arbeit auszeichnen.

Die Stifte, derer man sich bedient, sind, wie bereits bemerkt wurde, Rothstein, schwarze Kreide, und Reißbley. Eine Haupteigenschaft auf die man bey diesen Substanzen zu sehen hat, ist Weichheit und Milde, denn wenn sie steinige Theile enthalten, so sind sie unbrauchbar zu jeder guten Arbeit. In der Wärme werden sie trocken und hart: man muß sie stets an einem feuchten Orte halten.

Die Röthelzeichnungen sind von doppelter Gattung. Entweder bestehen die Schatten blos in einer kreutzweise geführten Schraffierung, oder man rußt sie ganz leicht mit Rothstein an, und verwischt sie mit einem fest zusammengedrehten Papier *). Bey jener Manier

*) Diese Verreiber werden aus spannelangen Streifen ungeleimten Papiers gemacht, die an dem einen Ende ungefähr zwey Finger breit sind, an dem andern aber immer schmäler, bis zu einer halben Daumenbreite, zulaufen. Man schneidet dieses Papier nicht, sondern legt es in die beschrie-

nier verstärkt man die Schraffierung bis sie die erforderliche Dunkelheit hat, wobey man sich aber hüten muß, kein zu starkes Gitter zu ziehen, denn sonst wird die Arbeit hart und unangenehm. Verwischt oder verreibt man seine Zeichnung, so vertieft man gerne die stärksten Schatten mit einigen unvertriebenen saftigen Strichen **).

Man kann auch diese beyden Manieren vereinigen, alle Schatten erst sanft verreiben, und sie dann bis zur erforderlichen Stärke schraffieren.

Zeichnet man mit der Feder, so gelten alle Züge, und die Fehler sind nicht mehr zu verbessern. Es ist diese Manier den Anfängern also nicht wohl zu rathen. Kupfer von reinem Stiche

beschriebene Form, benezt den Bug mit der Zunge, und reißt es ab, damit es an der Seite wollig werde. Bey dem schmalen Ende dreht man es dann in Gestalt eines Pinsels so fest zusammen als möglich, und macht die Rolle, nach Bedürfniß, dick oder dünne.

**) Verwischte Zeichnungen werden vorzüglich schön, wenn man die Umrisse mit dem Pinsel macht. Man mischt sich hierzu eine Farbe aus Zinober und englischem Roth.

Stiche sind zu Federzeichnungen die besten Muster.

Beym Duschen werden die Figuren entweder mit der Feder oder dem Pinsel umrissen, die Schatten mit dünner Farbe angelegt, und dann nach Erforderniß mit etwas dickerer verstärkt. Auf einmal dürfen diese Schatten nicht in ihrer ganzen Kraft hergestellt werden. Je öfter man dieselben überarbeitet, je sanfter werden sie. Vernachläßiget man dieses, so entsteht eine unangenehme Härte.

Man duscht mit mancherley Farben, alle sind gut, wenn sie nur dunkel genug sind, sich im Wasser aufgelößt erhalten, und keinen Bodensatz machen, wie z. E. der Zinober. Am gewöhnlichsten bedient man sich der eigentlich sogenannten Dusche, oder chinesischen Dinte, des Rauchschwarzes, (Kienrußes) Bisters und des Indigo. Es werden auch in unsern Gegenden viele andere Farb-Compositionen zum Duschen verfertiget *).

 Wenn

*) In Herrn Hofrath Meusel Miscellaneen, wo ich nicht irre, wurde vor einigen Jahren folgende Nachricht bekannt gemacht:

„Bey

Wenn man will, so kann man in seinen Zeichnungen diese verschiedenen Manieren vereinigen, die Anlage mit Dusche machen, und die stärksten Schatten entweder mit schwarzer Kreide oder der Feder schraffieren.

Papier.

Man zeichnet entweder auf weisses Papier oder auf farbiges. Letzteres ist entweder grau oder blau, oder rußfarb. Das graue und blaue kommt schon gefärbt von der Mühle; das rußfarbene aber grundirt man sich selbst mit fein abgeriebenem und mit Wasser verdünnten Bister **), den man mit einem Schwamm auf weisses

„Bey Hr. Sprenger, Kupferstecher in Wirzburg, ist rothe, gelbe, blaue, hellgrüne, dunkelgrüne, braune und schwarze Dusche zu haben. Diese sieben Sorten, und die schwarze, die mit einander eine Garnitur ausmachen, werden für 2 fl. 30 kr. Conventions Münze verkauft. Die Probe damit macht man, indem man einige Tropfen reines Wasser auf ein plattes Glas fallen läßt, und die Dusche gelinde damit anreibt, wo sie denn willig fahren lassen muß."

**) Der Bister wird, so wie man ihn aus der Rauch-

weisses oder blaues Papier aufträgt. Statt des Bisters thut auch dünnes Duschwasser sehr gute Dienste. Weisses oder blaues Papier einige Tage im Rauch gehängt, gibt ebenfalls keine unangenehme Farbe.

Mit farbigem Papiere erspart man sich viele Mühe in Anlegung der Halbschatten. Die ganzen Schatten werden mit schwarzer Kreide schraffiert, und die Lichter mit weißer Kreide *)

Rauchröhre nimmt, in einen unglasirten Topf geworfen, und mit einer Stürze verdeckt, die man mit Thon wohl aufkittet. Man glüht nun diesen Topf in einem Kohlfeuer aus, bis er ganz roth erscheint, dann schlägt man mit einem Hammer den Knopf von der Stürze, und läßt die glühenden Rußtheile verfliegen. Wohl zu merken ist, daß man die Oefnung schnell zu verdecken hat, so bald sich, statt der Feuerfunken, ein schwarzer Staub zeigt, denn dieser ist guter und feiner Bister. Eben so läßt sich der Kienruß verfeinern.

*) Venetianische Zeichenkreide, ob sie gleich ein wenig ins gelbe fällt, ist die beste. Der sogenannte Speckstein, den man unter dem Namen der Venetianischen Kreide verkauft, dient zwar ebenfalls; er macht aber glänzende, nicht sehr lichte Striche, und läßt sich nicht in dicken Massen auftragen.

aufgesezt. Diese Manier geht schneller als die andere auf weisses Papier; ist aber um ein merkliches schwerer, und folglich nicht für Anfänger. Die ersten Versuche müssen auf blassen Grund gemacht werden, denn je dunkler das Papier ist, je mehr Kunst erfordert die Aufsetzung der Lichter.

Das bessere Zeichenpapier muß stark, und von feinem und gleichem Korn seyn. Vorzüglich hat man bey dem Einkauf zuzusehen, ob es keine weisse Flecken zeigt, wenn es gegen das Licht gehalten wird, denn auf allen diesen lichten Orten schlägt die Dusche durch. Bey trokkenen Zeichnungen, mit Röthstein und dergl. haben sie jedoch wenig zu sagen.

Mannichfaltige Zwecke des Zeichners.

Jeder Anfänger muß einen dreyfachen Zweck vor Augen haben. Er hat erstens, sein Auge an einen richtigen Blick zu gewöhnen; zweytens Fertigkeit in der Hand zu erlangen; drittens seinen Geschmack zu bilden. Am sichersten werden diese verschiedenen Zwecke durch Uebung nach guten Modellen und anhaltendes Arbeiten nach großen Meistern erreicht.

Hat

Hat man schon einiges gethan, und will nun in größeren Schritten auf der Bahn der Künste forteilen, so wiederhole man jeden Abend, was am Tage studiret wurde; man zeichne aus dem Gedächtnisse, und vergleiche seine Zeichnung mit dem Modelle. Hieraus ergibt sich dann, ob eine mehr oder weniger richtige Idee sich dem Geiste einprägte. Man gewöhnt sich, nicht maschienenmäßig zu arbeiten, das Urbild aufmerksam zu betrachten, und es treu darzustellen. Besonders übt und stärkt der Zeichner auf diesem Wege sein Gedächtniß. (Von Hr. Violet.)

Mittel einen richtigen Blick zu erhalten und der Hand Fertigkeit im Kopieren zu verschaffen.

Dieser Mittel sind zwey. 1) Man beurtheilt die Größe einer gegebenen Sache mit der Grösse einer andern; man untersucht ihre Länge und Breite, vergleicht sie mit der Länge und Breite der andern, und urtheilt dann, ob sie größer, oder kleiner, oder von gleicher Größe ist. Das Auge muß in diesem Falle die Stelle eines Zirkels vertreten. Dieses letzteren In-

strumentes selbst darf man sich aber nie bedienen, auser allenfalls, wenn die Arbeit ganz entworfen ist, blos aus Neugierde zur Untersuchung ihrer Richtigkeit. 2) Denkt man sich allenthalben im Originale Perpendicular- und Horizental-Linien *) und trägt sie auf sein Papier, damit man sieht, ob alle Theile der Kopie mit denselben in richtigem Verhältnisse stehen. Wenn man z. E. von dem Munde einer Figur eine senkrechte Linie herabfallen läßt, so wird sich bald zeigen, ob sich die Füße gerade unter ihm oder mehr auf der einen oder der andern Seite befinden. Zieht man eine Horizental-Linie z. B. durch die eine Hand, so ergibt sich leicht, ob die andere höher oder tiefer steht. Alles dieses muß sich in der Kopie eben so treffen, wenn sie richtig seyn soll.

Fertigkeit im Schattiren erlangt man blos durch Uebung. Anfangs sträubt sich allemal die Hand, dem Willen zu gehorchen; man lasse sich aber nicht abschrecken, denn Fleiß und Beharrlichkeit besiegen nach und nach diesen Widerstand, und am Ende genießt man das

*) Nehmlich senkrecht herabfallende und wasserrecht selbige durchkreuzende Linien.

das Vergnügen, die Bilder seiner Fantasie ohne sonderliche Mühe auf das Papier zu zaubern.

Womit ist es wohl am räthlichsten den Anfang im Zeichnen zu machen?

Unstreitig mit dem menschlichen Haupte, denn die Fehler, die in den Theilen des Gesichtes begangen werden, sind ungleich leichter zu bemerken, als in einer Blume oder einer Landschaft. Leztere können dem Auge noch gefallen, wenn auch dieser oder jener Theil zu groß oder zu klein ausgefallen wäre. Man wird deswegen die Unrichtigkeiten hier sehr schwer gewahr, da hingegen in der Bildung eines Gesichtes die mindeste Abweichung von dem Originale sehr merklich ist. Es folgt hieraus, daß man bey Zeichnung der Köpfe aufmerksamer auf sich selbst wird, und Fehler leichter vermeiden lernt, als bey Landschaften oder Blumen.

Wer einen Kopf gut zeichnet, wird auch eine Blume gut zeichnen; wer aber nur Blumen machen lernte, wird nie im Stande seyn, einen guten Kopf zu entwerfen.

Wie nützlich es ist, im Großen zu zeichnen.

Es ist höchst nöthig, besonders im Anfange, so lang als möglich im Großen zu zeichnen. Die Hand wird fester, das Auge sieht deutlicher die Schönheiten der Natur, und die Form der einzelnen Theile, und macht sich mit ihnen vertrauter. Schlägt man den entgegengesetzten Weg ein; so lernt man nie richtig zeichnen, selbst nicht im Kleinen. Täglich lehrt die Erfahrung, daß Leute die stets im Kleinen arbeiten, sich nie von den gewohnten Proportionen losreissen können, und unfähig sind, etwas Großes zu Stande zu bringen. (Von Hr. Violet.)

Entwurf.

Entwerfen heißt, durch wenige zarte Züge eine leichte aber allgemeine Idee von eigenen Erfindungen oder Nachahmungen, zu Papier bringen, damit die Fehler, die etwa in der Uebersicht des Ganzen begangen wurden, desto leichter zu verbessern sind.

Es ist begreiflich, daß untersucht werden muß, ob jeder Theil sein richtiges Verhältniß zu dem andern habe, ehe zur Ausarbeitung geschritten werden kann. Dieses Verhältniß läßt sich nicht anders, als durch Vergleichung mit den übrigen Theilen beurtheilen. Sie müssen daher erst alle in ganzen Massen, mit flüchtiger Hand, jeder an seinen Ort gebracht werden, und zwar mit der größt-möglichsten Genauigkeit. Man bedient sich hierzu der Reißkohlen *), mit denen man seine Umrisse so zart als möglich hinwirft, damit sich alles wieder leicht mit einem reinen Tuch abstäuben lasse, nachdem jeder Theil vollkommen ausgezeichnet ist.

Der Entwurf wird, die bogenförmigen Theile ausgenommen, in lauter geraden Strichen

*) Diese Kohlen werden aus Weiden oder jungen Lindenholz gebrannt. Man schneidet sich runde Stücken von der Dicke, eines sehr starken Federkiels, wirft sie in einen Topf, kittet mit Töpferthon eine Stürze auf denselben, so, daß keine Luft dazu kann, und glüht ihn, wenn der Thon trocken ist, in Kohlfeuer so lange, bis er ganz hellroth erscheint. Man zerschlägt ihn hierauf, wenn er erkaltet ist, und die Kohlen sind fertig.

chen gemacht. Vorzüglich müssen die Gewänder, wenn sie gut werden sollen, alle eckigt entworfen werden. Mit Bleystift, oder dem Pinsel, holt man dann, wenn jeder Theil sein richtiges Verhältniß hat, die Aussprünge nach, und giebt der Zeichnung ihre völlige Vollkommenheit.

Es ist zu bemerken, daß man beym Entwerfen seinen Körper gerader zu halten hat, als gewöhnlich, damit man mit unverwandten Haupte sein Original und den Entwurf zugleich übersehen, und beyde mit einem Blicke vergleichen kann.

Einige Nothmittel für die, welche noch nicht oder nur wenig von der Zeichenkunst verstehen.

Wer noch nicht zeichnen kann, sollte billig das Mahlen so lange verschieben, bis er es gelernet hat, denn er wird sonst nie etwas Gutes zu Stande bringen. Da es indeß vielen jungen Liebhabern an der erforderlichen Geduld hierzu fehlt, so berühre ich hier einige Mittel, mit welchen sie sich im Nothfalle helfen können.

Das

Das erste dieser Mittel ist das Kalkiren. Man berußt nemlich die linke Seite des Kupfers, oder der Zeichnung, die man kopiren will, mit schwarzer Kreide, Röthel, Bleystift ꝛc. reibt die Farbe mit dem Finger wohl ein, und bläßt den überflüßigen Staub sorgfältig ab, damit er das Papier, oder Pergament nicht beschmutze.

Man legt hierauf das Kupfer mit der geschwärzten Seite auf sein Papier, steckt es fest mit einigen Nadeln, damit es sich nicht verschiebe, und befährt mit einem Stift von Silber, Elfenbein oder harten Holze alle Hauptzüge des Originals, welche sich dadurch auf das weiße Blatt abdrücken. Man kann auch, wenn man den Kupferstich nicht gerne verderben will, ein anders Blättchen sehr dünnen Papiers schwärzen und es hinter den Kupferstich legen; ganz unbeschädigt bleibt aber lezterer nie, denn die Züge der Nadel machen unvertilgbare Furchen.

Unverdorbener erhält er sich, wenn er am Fenster abgezeichnet wird. Man kann sich auch zum Abzeichnen eines mit Oehl, oder Terpentin = Spiritus getränkten Papiers bedienen, welches aber mit Kleye, womit man es über-

reibt,

reibt, wohl getrocknet werden muß, damit es nicht schmutze. Es geht jedoch diese Manier ungleich langsamer als die Fensterzeichnungen, denn man hat itzt seine Zeichnung erst noch besonders auf die oben beschriebene Art auf reines Papier zu kalkiren. Sie gewährt indeß ihren guten Nutzen bey Gemählden, welche sich nicht am Fenster kopiren lassen. Zu bemerken ist hier noch, daß das öhlgetränkte Papier nicht geschwärzt werden darf, weil sonst der Umriß auf dem dunkeln Grunde, der durchscheint, verschwinden würde. Es ist genug, wenn man alle Züge mit schwarzer Kreide auch auf der linken Seite nachzeichnet, welche sich dann so gut abdrücken, als wäre das ganze Blatt grundirt.

Vom Großen ins Kleine reducirt man auf die bekannte Art mit dem Storchschnabel. Diejenigen, die schon einige Uebung im Zeichnen haben, können sich auch einer andern Methode bedienen. Sie theilen nehmlich ihr Original mit dem Zirkel in so viele und so große Quadrate, als sie wollen. Die Linien, aus welchen diese Quadrate bestehen, werden, wenn das Original lichte ist, mit Reißkohlen gezogen, und ist es dunkel, mit weißer Kreide. Das

Zeichen-

Zeichenpapier wird hierauf in eben so viel kleinere Quadrate eingetheilt, in welche man aus freyer Hand alles zeichnet, was sich in den nemlichen großen Quadraten findet, z. E. einen Theil des Kopfes, des Arms, der Hand. Auf gleiche Art lassen sich kleine Figuren vergrößern, nur muß man, wie sich von selbst versteht, die Vierecke im Original klein und auf seinem Papiere groß ziehen.

Es ist zu rathen, wenn auf Pergament gearbeitet wird, sich seine Gitter und Zeichnung erst auf bloses Papier zu entwerfen, und letztere zu kalkiren, weil man leicht Fehler machen und die Arbeit verderben könnte. Das Pergament muß überdieß so reinlich gehalten werden als möglich; da nun die Kohlen ungleich schwerer von demselben abzureiben sind, als von dem Papiere; so ist es schon aus dieser Ursache nicht rathsam, die ungültigen Linien zu vervielfältigen.

Kap. II.

Von der Proportion.

Die Alten gaben gewöhnlich ihren Figuren eine Höhe von acht Köpfen, obgleich die mehresten Personen nicht über sieben Köpfe hoch sind. Heutiges Tages theilt man die Länge des ganzen Menschen, von dem Wirbel bis zur Fußsohle gerechnet, in acht Gesichtslängen *).

Das

*) Albrecht Dürrer, und nach ihm J. D. Preißler, denen beynahe alle unsere gute Künstler folgen, nehmen acht Köpfe, oder zehn Gesichtslängen zum Maaßstabe an. Das Sonderbarste ist, daß Hr. Violet diese Eintheilung verwirft, und doch selbst die Proportion seiner Figuren auf zehn Gesichtslängen berechnet.

Er nimmt nemlich — Gesichtslängen

Zum Gesichte	1	—
Von dem Haarwuchse bis zum Wirbel:	—	$\frac{1}{3}$
Von dem Kinne bis zum Halsgrübchen:	—	$\frac{2}{3}$
Von da bis zur Herzgrube:	1	—
Von der Herzgrube zum Nabel:	1	—
Vom Nabel bis zur Schaam:	1	—
Von der Schaam bis zum Knie:	2	—
Länge des Knies:	—	$\frac{1}{2}$
Von dem untern Theil des Knies bis zum Riß:	2	—
Vom Riß bis zur Fußsohle:	—	$\frac{1}{2}$
	10 Gesichtsl.	

Im

Das Gesicht fängt bey dem Haarwuchse an, und geht bis unter das Kinn. Es wird in drey gleiche Theile getheilt, von welchen den obersten die Stirne (bis zu den Augenbraunen), den mittlern die Nase, und den untersten der Mund und das Kinn einnimmt. Den Raum von der Nase zum Kinn theilt man wieder in drey gleiche Theile. Der erste giebt den Einschnitt des Mundes, der zweyte den Anfang des Kinnes, und der dritte die Länge desselben.

Die Entfernung des einen Auges von dem andern beträgt eine Augenlänge.

Der untere Theil der Nase ist eine Augenlänge breit. Die beyden Läppchen stehen also senkrecht unter den innern Augenwinkeln.

Von dem Kinne bis zum Halsgrübchen rechnet man die doppelte Länge der Nase. (Nach Preißler einen und einen drittels Gesichtstheil, oder die Länge von den Augen-

 braunen

Im Ganzen weicht er also nicht von der Preißlerischen Proportion ab, wohl aber in einzelnen Theilen. Wo solches geschehen, ist oben gehörigen Orts jedesmal angemerkt worden.

Anmerk. des Uebers.

braunen bis zum Munde. Eine doppelte Nasenlänge würde einen langen und unangenehmen Hals machen, zumal wenn man die Höhe der Augenbraunen als den Anfang der Nase betrachtet.)

Von dem Halsgrübchen zur Herzgrube, oder dem untern Ende der Brust, eine Gesichtslänge.

Von da bis zum Nabel eine Gesichtslänge. (Nach Preißler besser eine und eine drittels Gesichtslänge.)

Von dem Nabel bis zu den Geburtstheilen eine Gesichtslänge. (Letztere geben genau die Hälfte des ganzen Menschen.)

Von den Geburtstheilen bis ober das Knie zwey Gesichtslängen.

Das Knie nimmt eine halbe Gesichtslänge ein. (Nach Preißler zwey Drittel.)

Von dem untern Theile des Knies, bis zu der Fußbiege, zwey Gesichtslängen.

Von da bis zu der Fußsohle, ein halbes Gesicht. (Nach Preißler besser ein Drittel.)

Von

Von einer Brust zur andern (also die Breite der ganzen Brust) zwey Gesichtslängen.

Das Halsgrübchen macht bey weiblichen Figuren mit den beyden Warzen, einen regelmäßigen Triangel.

Das Armbein (humerus) hat zwey Gesichtslängen von der Schulter *) bis zum Ellbogen.

Von dem Ellbogen bis zum kleinen Finger **) hält das Armbein (cubitus) mit einem Theil der Hand zwey Gesichtslängen.

Wenn der Mensch die beyden Arme ausstreckt, so ist er, von dem Ende des einen Mittelfingers zum andern gerechnet, so breit als er lang ist.

Die Länge der Hand beträgt eine Gesichtslänge.

Die Länge des Daumens eine Nasenlänge. ***)

*) Von dem Kopf des Achselbeines.

**) Oder deutlicher: bis zum Einschnitt der Finger. Von da bis zum Ende des Mittelfingers ist eine halbe Gesichtslänge.

***) Vermuthlich versteht Hr. Violet hierunter das Drittel einer Gesichtslänge.

Der innere Arm, von dem Orte an, wo die Brustmuskel sich verliehrt, bis an die Mitte des Arms, vier Nasenlängen.

Von der Mitte des Arms bis zur Hand, wieder fünf Nasenlängen gerechnet.

Die längste Zehe hat die Länge der Nase.

Der Breite nach kann das Verhältniß der Glieder nicht wohl bestimmt werden, weil sie nach dem Maaße der Dicke eines jeden Individuums verschieden ist, und zufällig auch noch durch die Bewegung der Muskeln abgeändert wird. Das Verhältniß der Länge bleibt hingegen beynahe immer das nemliche, es müßte denn eine Person ganz besonders verwachsen seyn; ungewöhnliche Fälle können aber nie zur Regel dienen.

Zusätze.

Die Proportion der Theile in ihrer Länge bleibt auch bey wohlgewachsenen Personen nicht immer die nemliche: denn so bald sie mit dem Auge keinen regulären Winkel mehr machen, so erscheinen sie verkürzt. Auch sind die ent-

entfernteren Theile immer kleiner als die nähern.

Das Verhältniß der Breite läßt sich freylich noch weniger bestimmen; so viel aber kann doch im Ganzen noch bemerket werden, daß männliche Figuren bey den Schultern am breitesten sind, und gegen die Hüfte zu immer dünner werden.

Eben so ist der Arm um die Achsel am fleischichsten, und geht bis an das Handgelenke immer schmähler zu. Gleiche Bewandniß hat es auch mit dem Schenkel bis zu dem Fuße. Nur ist zu bemerken, daß Arme und Schenkel in ihren Gewerben, als Ellbogen und Kniebug wieder enger werden, so, daß man mehr von den Gebeinen sieht: von da aber laufen sie wieder etwas fleischichter fort bis zu den Hand- und Fußgewerben, wo sie wieder enger werden müssen.

Weibliche Figuren unterscheiden sich dadurch merklich von den männlichen, daß die Achseln ganz schmahl, die Hüften aber desto breiter sind. Dieses gilt von den dicksten so wohl, als von den ranesten Personen.

Wer sich dieses wohl einprägt, wird also nicht den Unterarm oder die Schenkel stärker machen, als die obern Theile; den Mann von Hüften breiter als von Schultern, oder die weiblichen Figuren breitschultrig und mit schmahlen Hüften. Man sehe Preißlers durch Theorie erfundene Praktik.

Kap. III.

Von der Anatomie.

Das vorhergehende Kapitel führt mich auf das dem Zeichner so nöthige Studium der Anatomie.

Die Anatomie ist dem Mahler, was die Grammatik dem Schriftsteller ist. Studiert er nicht nach dem abgezogenen Kopfe, so lernt er nie kennen, was die Haut bedeckt. Die Fertigkeit, sämtliche Theile zusammen zu fügen, und Augen, Nase, Mund ꝛc. in ihre Paralell-Linien zu setzen, ist alleine nicht genug. Bloß eine genaue Kenntniß der Muskeln sezt den

Künstler

Künstler im Stand, seinen Figuren Ausdruck zu geben. Wer sich also nicht dem Gespötte der Kenner blos stellen will, vernachläßige nicht dieses Studium, und gehe nicht zu leicht weg über den theoretischen Theil seiner Kunst.

Es ist demnach nicht die Frage, ob ein Mahler die Anatomie verstehen soll; es fragt sich blos, wie viel er davon zu wissen nöthig hat. Die Miniatur erfordert kein ganz genaues Studium der thierischen Oekonomie; doch muß jeder, der sich ihr widmet, wenigstens die Lage und die Functionen der vornehmsten Kopfmuskeln kennen. In einigen Monathen kann er zur Genüge, unter einem guten Anatomisten, das Spiel der Organen lernen, welche die Veränderungen der Gesichtszüge und den Ausdruck der Leidenschaften bewirken; er sieht hier, wie sie sich verkürzen, wie sie aufschwellen, sich dehnen oder zusammen ziehen. Dann macht er nicht mehr aus seinen Köpfen maschienenmäsig, ohne Beurtheilung, ein symetrisches, seelenloses Farbengemische. Jeder Zug seiner Figuren erhält Ausdruck und Leben; erst itzt verdienen sie den Namen wahrer Gemählde.

Kap. IV.

Von der Perspectiv.

Man hat zwar perspectivischer Kenntnisse in der Miniatur-Mahlerey nicht sehr oft nöthig; die Wissenschaft hat indeß ihren guten Nutzen, so bald mehrere Figuren vorzustellen sind. Ohne sie werden oft die auffallendsten und beleidigendsten Fehler, für das Auge begangen.

Nützlich wird es daher seyn, nach der Anatomie auch die Perspectiv zu studieren. Sie entlehnt ihre Principien aus der Geometrie, und schüzt gegen eine Menge Fehler und Irrthümer, zu welchen sich bisweilen das geübteste Auge verleiten läßt. Wem dieser Weg zu lange scheint, der kennt nicht die einzige Bahn zu künstlerischen Fertigkeiten. Das kürzeste und sicherste Mittel zur Vollkommenheit ist in allen Künsten auf Theorie gegründete Praxis. Wer sicher ist vor Fehltritten, eilt mit schnellen Schritten dem Ziele zu. Das schönste Kolorit kann Fehler in der Zeichnung weder gut machen noch verbergen. In Hannibal Karrachs

Augen war Präcision des Umrisses von solcher Wichtigkeit, daß er beynahe alles Uebrige für Nichts achtete. Der Grund lag in der Natur. Die Mannigfaltigkeit der Farben und Karnationen der Menschen geht ins Unendliche; nie aber verläßt diese Natur ihre Grundsätze in Hinsicht auf Körperbau und Mechanismus. Ihre Wirkungen auf das Auge sind immer dieselben: die Kunst sollte nicht eher sich öffentlich blicken lassen, als bis sie gewiß ist, daß Natur und Vernunft ihr zur Seite gehn.

Kap.

Kap. V.

Von der Optik.

Ehe der Pinsel dem Griffel folgt, ist es räthlich, sich mit der Lehre vom Licht und Schatten bekannt zu machen. Die besten Koloristen, ein Titian, ein Correggio, ein Van Dyk wurden nicht ohne Theorie der Optik so große Künstler. Durch sie gelangten sie zu einer sichern kromatischen Kenntniß der Farben, oder mit andern Worten, zur Kunst, die Tinten geschickt zu brechen oder zu verschmelzen.

Girardon und Mires, zwey Künstler, deren Werke sich so sehr durch Wahrheit empfehlen, bedienten sich, um mehr Rundung in ihre Figuren zu bringen, eines Convexspiegels, so oft sie nach der Natur mahlten.

Eine Kamera obscura würde noch bessere Dienste leisten. Die Natur, scheint es, bildet mit Wohlgefallen sich hier ab, weil sie nie entstellt wird. Ein Figuren-Mahler kann da sehr nützliche Bemerkungen über die Beywerke seiner Bilder machen; über das Duftige des

Umrisses, die unmerkliche Farben-Abstuffung aller entfernten Objecte, und die starken Lichter und Schatten im Vorgrunde, wo alle Massen viel schärfer und kräftiger sind. Auf dieser Kenntniß beruht eigentlich die sogenannte Luftperspectiv, die in Verbindung mit der Linienperspectiv jenes süsse uud angenehme Staunen, jene reizende Täuschung bewirkt, auf welcher unwidersprechlich das erste Verdienst der Künste beruht *)

*) Kamera obscura, von verschiedener Größe, findet man um sehr billige Preiße in Nürnberg bey den Mechanikern, Hrn. Rose und Appelt in der mittlern Kreutzgasse. Nro. 1. kostet 2 fl. 24 kr. Nro 2. 2 fl. Nro. 3. 1 fl. 36 kr. Nro. 4. 1 fl. 15 kr. Nro. 5. 1 fl. und Nro 6. 45. kr. Manchem Liebhaber möchte diese Adresse nicht unangenehm seyn.

Kap. VI.

Von der Komposition in Hinsicht auf Miniatur.

Bey der Komposition sind vor allen Dingen die Stellungen (Attitüden) genau zu untersuchen. Man merkt sich diejenigen, die der abzubildenden Person am natürlichsten sind, und wählt unter letzteren erst wieder die schönsten und characteristischten.

Es giebt zwey Arten von Attitüden: man stellt nemlich eine Figur entweder in Handlung oder in Ruhe vor. Richtige Stellungen wird der Mahler leicht so haben können, wie sie ihm am besten gefallen, wenn ihn nur guter Geschmack in seiner Wahl leitet. Was aber die andere Gattung betrift; so ist das beste, man belauscht die Natur auf frischer That, und macht sich sogleich einen flüchtigen Entwurf, oder bringt auch blos eine simple Idee auf das Papier, durch welche man die Natur in der nehmlichen Lage und auf die nehmliche Weise, wie sie überrascht wurde, in Ruhe erhält. Auf diese Art gelangt

langt man am leichtesten zu der Fertigkeit, Figuren in Handlung richtig zu zeichnen.

Ich fordere meine Kunstverwandten auf, die enge Sphäre, in der sie sich immer verschlossen hielten, zu verlassen. Sie begnügten sich bisher, blos den Kopf in Miniatur-Gemählden vorzustellen; ich glaube, es wäre besser, auch die Hände sehen zu lassen.

Ist es wahr, daß unter allen körperlichen Theilen der Kopf am deutlichsten die Stimmung der Seele ausdrückt, so ist es nicht weniger gewiß, daß ohne die Hände der Kopf allemal halb tod ist; denn mit den Händen wird gebilliget, verweigert, gedrohet; mit den Händen äusert der Mensch Furcht, Zweifel, Reue, Schmerz, Freude rc.

Die Hände tragen auch viel zur Aehnlichkeit bey, weil sie mit dem Gesichte ein Ganzes ausmachen. Es lehrte mich dieses die Erfahrung, und ich mahle nie ein Portrait, ohne es mit einem so angenehmen und nützlichen Beywerke zu verschönern.

Die Händesprache ist in der Natur die Sprache der Stummen. Was ist aber einem

Stum-

Stummen ähnlicher, als ein Bild, und welcher Theil der Kunst muß wohl am treuesten die Natur nachahmen? —

Die Hände machen übrigens keinen unentbehrlichen Theil in der Komposition aus; was ich darüber erinnerte, ist blos ein nützlicher Rath, eine Bemerkung, die den Talenten des Künstlers nicht den mindesten Nachtheil bringt, wenn er keinen Gebrauch davon macht.

Kap.

Kap. VII.

Von dem Kolorit der Miniatur-Gemählde.

Der Unterschied zwischen Farbe und Farbengebung, oder Kolorit, ist heut zu Tage allgemein bekannt. Auch steht man nicht mehr in dem ehemaligen Irrthum, das Kolorit sey ein bloses Accessorium der Zeichnung; jedermann erkennt, daß in der Mahlerey durch die Zeichnung blos angefangen wird, was das Kolorit zur Vollkommenheit bringt, daß die Zeichnung zwar der Körper, das Kolorit aber die Seele der Gemählde ist.

Ich habe bereits oben bemerkt, daß die Farbengebung sich keinen Regeln unterwerfen läßt, weil jeder Mahler seine eigene Art zu koloriren hat; ich halte aber doch für nöthig, hier vor der schädlichen Gewohnheit zu warnen, alle Karnationen (alles Fleisch) auf gleiche Art zu behandeln, denn in der Natur führt jedes Objekt seine eigene Farbe.

Jene Gewohnheit wird nicht nur durch Annahme der Manier eines Künstlers von ungeläuter-

läutertem Geschmacke erlangt, sondern auch durch das Kopiren schlechter Originale. Erstes geschieht gewöhnlich aus Nachgiebigkeit, aus Unterwerfung in ihre bessere Einsichten; letzteres aber aus Mangel an Unterscheidungskraft. Diese beyden Quellen jenes Fehlers sind im gleichen Grade gefährlich. Der erste Eindruck setzt sich fest in der Seele, und rührt er aus einer unlautern Ursache her, so hindert er den Verstand, die Wirkungen der Dinge richtig zu beurtheilen.

Bemüht man sich die Karnationen nach Verschiedenheit seines Modells abwechseln zu lassen, so vermeidet man zugleich die Wiederholung des Kolorits in dem Ganzen. Monotonie der Farben ist nicht nur beleidigend für das Auge, sondern benimmt auch den Nebenwerken alles Anziehende; statt die Aufmerksamkeit zu reitzen, erregen sie Ueberdruß.

Zu einer Fertigkeit gut zu koloriren, gelangt der Künstler übrigens blos durch langes Studium der Lokalfarben. Er muß ihre Kraft, und die Wirkung kennen lernen, die aus ihrer Mischung entspringt. Die Folge dieses Studiums ist nothwendig Kühnheit und Harmonie, besonders

ders aber eine gewisse Frische, die besonders in Miniatur-Gemählden nicht vermißt werden darf.

Wenn der junge Künstler sich zu seinem Studium Portraits oder Köpfe nach Gefallen wählen kann, so suche er immer nach den mahlerischten Wirkungen: die Köpfe müssen aus zweyen Massen bestehen, einer hellen und einer dunkeln. Die hellere Masse ist immer reicher und mannichfaltiger an Niancen, besonders wenn die Luft rein ist. Man ahme vorzüglich bey Blondinen die verschiedenen Farben nach, die im Lichte auf der Perlmutter spielen. Man schreite hierauf zu den Schatten. Man wird finden, daß sie keine bestimmte Farbe haben, durch ihren Kontrast aber sehr dienlich sind, den lichten Theil zu heben. Sie sind, was der Baß in der Musick ist; er dient den obern Stimmen zur Grundlage, und macht sie sanfter und angenehmer.

Kap. VIII.

Zubereitung des Elfenbeins und Art es zu bleichen.

Das schönste Elfenbein ist das, welches am meisten ins Grüne fällt, und die wenigsten Adern zeigt. Man reibt das Täfelchen, mit kalcinirtem Bimsstein ab, der zu dem Ende gestossen und durch ein feines Sieb gerieben wird. Diese Zubereitung benimmt dem Elfenbein seine Fette, und setzt den Mahler in Stand, seine Tinten wäßrich, wie Dusche auf Papier aufzutragen. Das Elfenbein darf nie auf anderes als weisses Papier aufgeleimt werden, und zwar blos an dem Rande; denn wenn man es ganz mit Leim bestreichen wollte, so würde man ihm viel von seiner Frische benehmen.

Ist das Elfenbein zu gelb, so legt man es, vor der Bereibung mit Bimsstein, auf einem Glaß an die Sonne, und kehrt es sorgfältig um, damit die Wärme es nicht auf der einen Seite zu sehr aufreibe und zersprenge.

Man

Man legt bisweilen nicht ohne Nutzen ein Silberblättchen hinter das Elfenbein. Dieses Silber, wirft die Lichtstrahlen, seiner Natur nach, mit einer Stärke zurück, die den Schatten ungefähr die Farbe eines Spiegelglases gibt. In der Mahlerey, so wie in der Natur, thut das Licht und die weisse Farbe, einerley Wirkung. Je lichter der Boden eines Miniaturgemähldes ist, je mehr Hellung wird sich über die Arbeit verbreiten. Bloß die weisse Farbe hebt lebhaft die lichten Tinten; dunkle Farben verschlucken sie. Die Oehlmahler bedienen sich gegenwärtig einer weiß grundirten Leinwand; welches beweißt, daß auch ihnen die gute Wirkung eines hellen Grundes nicht unbekannt geblieben ist.

Zusätze.

Man mahlt auch öfters auf Pergament; es wird daher nicht undienlich seyn, die Art seiner Zubereitung zu lehren.

Zu Miniatur-Gemählden bedient man sich nicht gerne des Schaafpergaments; das Kalbpergament ist ihm in mancherley Rücksichten vorzuziehen. Beym Einkauf hat man dahin zu sehen, daß es auf einer Seite zugerichtet sey,

denn es giebt auch einiges, das auf beyden Seiten roh ist. Letzteres dient bloß den Pastell-Mahlern, und ist zur Miniatur-Arbeit unbrauchbar.

Auf Pergament läßt sich nicht, wie auf Papier mahlen, ohne es aufzuleimen. Man muß also für ein Zeichenbrett von beliebiger Größe besorgt seyn, das man sich am besten von Lindenholz machen läßt. Dieses Brett ist pultförmig, oben ungefähr zwey, und unten kaum einen einzigen Finger dicke. Man gibt ihm diese Form, weil sie dem Auge zu statten kommt, und also einigermassen die Arbeit erleichtert.

Von der Pergamenthaut schneidet man sich ein Stück von beliebiger Größe, bestreicht es an dem Rande, ungefähr in der Breite eines dünnen Federkiels mit dickem Gummi oder Leim, legt es auf die Mitte seines Brettes, und befährt es mit dem Falzbeine so lange, bis der Leim angezogen hat. Noch besser ist es, man bedeckt das Pergament mit einem Blatte weissen geglätteten Papieres, und allenfalls einigen andern zusammengelegten Bogen als Oberlage, auf welche dann noch ein zweytes

tes Brett kommt, mit welchem man Alles in einer Buchbinderpresse fest zusammenschraubt. Ist der Leim trocken, so bestreicht man das Pergament mit einem nassen Schwamm, wo möglich aber, ohne die angeleimten Stellen zu berühren, welche leicht los gehen, wenn sie zu naß werden. Das Pergament wird sich, unmittelbar nachdem es angefeuchtet wurde, stark werfen, welches aber nichts zu bedeuten hat; denn so wie sich die Nässe verliehrt, spannt es sich wieder, und legt sich fest an das Zeichenbrett an. Man entwirft nunmehr seine Zeichnung, und wann die Arbeit fertig ist, schneidet man sie mit Hülfe des Lineals so ab, daß der angeleimte Rand auf dem Brette zurück bleibt. Wollte man den Leim ablösen, so würden sehr leicht Risse entstehen, die das ganze Gemählde verdürben.

Arbeitet man auf Elfenbein, so leimt man sich erst ein Papier mit dem Rande auf das Zeichenbrett, und auf dieses Papier befestiget man seine Tafel ebenfalls blos am Rande.

Wer bequem auf Papier zu arbeiten wünscht, thut wohl, wenn er sich dasselbe, so wie das Pergament, auf ein Brett spannt. Man verfährt dabey in allen Stücken so wie mit lezterem,

 leimt

leimt es am Rande an, und befeuchtet es mit einem Schwamm, wenn der Leim fest angezogen hat. Reinlichkeit kann bey diesem Geschäfte nicht genug empfohlen werden.

Kap. IX.

Von der Anlage der Miniatur-Gemählde.

Hat man seinen Gegenstand mit Reißbley leicht entworfen, und ist man seines richtigen Verhältnisses zu dem Raum, in welchen man es beschränkt, gewiß *), so fährt man mit seinem

*) Diese Sache ist wichtig. Ich kann eine genaue und vernünftige Vergleichung des Raums, den das Modell einnehmen soll, mit dem Raume, auf welchen man eingeschränkt ist, nicht angelegentlich genug empfehlen. Mahlt man ein schlankes Frauenzimmer, so muß der Grund, welcher sie umgibt, breit seyn; ist es ein Kind, so lasse man einen beträchtlichen Raum über seinem Haupte, nach Verhältniß der Größe des Kindes, die man errathen lassen will.

nem Staub von Bimsstein über die im Entwurf zu stark gerathenen Striche, und umreißt alle Theile des Kopfes mit der jedem Gegenstande eigenen Farbe, die die Natur an die Hand gibt; aber immer ungleich schwächer. Je genauer diese Formen bestimmt sind, je gewisser ist der Künstler eines glücklichen Erfolgs.

Man legt hierauf lavirend *) seine Karnationen **) an. Wohl zu merken ist, daß die Farben, welche nach und nach zur Kolorirung des Bildes nöthig sind, eher nicht dürfen aufgetragen werden, als bis die ersten Lagen von dem Elfenbein ganz angezogen und vollkommen trocken sind. Ist das geschehen, so schreitet man zur Anlage seiner Tinten und Schatten, mit der leichtesten und durchsichtigsten Farbe, so, daß man sie nach Verhältniß ihrer Stellung immer noch lebhafter koloriren kann. Die Schatten an der Nase sind immer

Diese Grundsätze sind auf Mannspersonen und Frauenzimmer anwendbar. Man richtet sich jedesmal nach dem Maaße ihrer Größe und ihrer Dicke.

*) Man sehe in der angehängten Erklärung die Kunstwörter Laviren.

**) Alle unbedeckte fleischige Theile, Gesicht, Brust, Hände ꝛc.

die stärksten, weil es kausirte Schatten*) sind, und sich auf dem am meisten hervorspringenden Theile des Gesichtes befinden. Die Schatten auf der Wendeseite der Körper sind immer schwächer, als die in ihrer Mitte. Ein gleiches gilt von den Lichtern. Ich habe bereits oben, zur Erlangung einer richtigen Kenntniß der Abstuffung der Lichter und Schatten, sorgfältiges Studium des Runden empfohlen.

Zusätze.

Viele Mahler zeichnen, wenn der Entwurf ganz berichtiget ist, ihre sämtlichen Umrisse mit Karmin, weil sich dieser mit jeder andern Farbe leicht überarbeiten läßt. Ist das geschehen, so werden alle Spuren vom Reißbley mit Brosame oder elastischem Gummi sorgfältig verwischt, und zur Anlage der Fleischfarben geschritten. Diese Anlage wird auf Pergament nicht lavirend, sondern auf breiten und leichten Strichen gemacht, welche das Pergament kaum berühren, und so gleich als möglich seyn müssen. Durch das Punktiren werden alle Farben viel dunkler; man muß daher die Anlage immer sehr helle halten.

Kap.

*) Verursachte Schatten. S. Schlagschatten.

Kap X.

Farbenmischung.

Die Mischung der Farben läßt sich weniger, als alles andere lehren. Man erwirbt sich hierinnen die nöthigen Kenntnisse blos durch hartnäckige Arbeit. Jedes Individuum hat sein eigenes Kolorit. Diese Bemerkung ist wichtig, und wird von den Portraitmahlern allzuwenig geachtet.

Man hat sich besonders vor einer gewissen Seuche zu hüten, welche vielen Mahlern die ganze Natur in dem Tone zeigt, an welchen sie sich bey der Nachbildung derselben gewöhnt haben. Manche sehen alles grünlich, andere röthlich, andere violet ꝛc. *)

Die

*) Alles grünlich oder röthlich, oder violet zu mahlen, ist freylich ein Fehler: denn nicht jede Gegenstände haben zu allen Zeiten einerley Farbe. Da aber das Licht unstreitig einen mächtigen Einfluß auf die Farben hat, so ist ein herrschender Ton in einem Gemählde nicht nur keine Unvollkommenheit, sondern bisweilen eine große Schönheit.

Die Schwierigkeit, die Farbenmischung zu lehren, rührt, wie gesagt daher, daß sich die

Be-

heit, die die Einsichten des Künstlers beweist. Man sehe Sulzers Theorie Art. Ton. 1) Be- „denkt man, heißt es daselbst, — daß gewisse „Farben der Kleider mit dem, was die Physiono- „mie der Personen uns von ihrem Character zei- „get, überein kommen, oder dagegen streiten, so „wird man geneigt, zu glauben, daß der Mahler „den Ton in der Herrschaft, oder dem Einfluß „einiger Hauptfarben in die Mischung des ganzen „Kolorits zu studiren habe. Folgende Betrachtung „wird vielleicht etwas beytragen, die gemachten „Anmerkungen zu erläutern. Das eigentliche Licht „oder das Element, dessen Einfluß uns die Kör- „per sichtbar macht, ist von verschiedener Farbe. „Es giebt ein weisses Licht, wie das Licht der im „heftigsten Feuer geschmolzenen Metalle; ein ro- „thes Licht, wie das Licht einer brennenden Koh- „le, oder eines nicht heftig glüenden Metalls; „ein gelbes Licht, wie das Licht der Sonne; ein „blaues Licht, wie das Licht des Himmels u. s. f. „Stellet man sich eine Landschaft in der Natur „vor, in welcher jeder Gegenstand schon seine ei- „genthümliche Farbe hat, so begreift man, daß „dieselbe von jeder Art Licht, das sie sichtbar „macht, ein anderes Kolorit bekömmt, wenn man „gleich setzt, daß jede Art des Lichts in gleicher „Menge und von derselben Seite her auf die Land- „schaft falle. Jede Art theilt dem Kolorit der

„Land-

Beschaffenheit der Natur nachahmende Tinten nicht eher angeben lässet, als bis man die Natur vor Augen hat. Hierzu kommt noch, daß nicht alle Personen mit den nehmlichen Augen sehen, und folglich jeder Mahler seiner eigenen oft nicht sehr natürlichen Art zu koloriren folgt. Ich will indessen versuchen, nach einem allgemeinen Plane, die Wirkung der Farben in ihren wechselseitigen Mischungen und Abstuffungen beurtheilen zu lehren. Mein Rath in Hinsicht auf Miniatur ist folgender:

Man überzieht einen großen Bogen Pappe mit dem schönsten Holländischen Papier, und theilt ihn so ein, wie es in dem nachstehenden Muster im Kleinen gezeigt ist:

Diese

„Landschaft etwas von seiner Art mit. Daher „scheint das zu kommen, was man den Ton des „Gemähldes nennt.

Anm. des Uebers.

Diese vier und zwanzig Fächer enthalten die Grundfarben, deren die Mahler sich zu ihren Mischungen bedienen. Werden diese Farben mit mehr oder weniger Wasser in den kleinen Fächern, welche unter den größern sich befinden, ge-

geschwächet, so erlangt man einen Begriff von der Wirkung, die sie auf diese Weise hervorbringen.

Auf einem zweyten Bogen, der eben so eingetheilt wird, mischt man sich immer zwey und zwey von diesen Farben, und schreibt über jedes Fach, woraus die Mischung besteht. Jede Mischung wird denn mit einem größern oder kleinerem Zusatz von Wasser, wie bey dem ersten Bogen in unmerklichen Abstuffungen durch alle Niancen, bis zu der schwächsten Farbe geführt.

Man macht sich endlich auf einem dritten Bogen Mischungen von drey Farben; und vermehrt die Quantität einer jeden nach Verhältniß der mehr oder weniger glücklichen Wirkungen, die sie hervorbringen. Dieses Mittel gibt Gelegenheit zu Kombinationen bis ins Unendliche.

Eine so simple Verfahrungsweise wird in der Anwendung große Vortheile gewähren. Mahlt man nach Gemählden oder auch nach der Natur, so ist zu rathen, seine Farbe-Bögen erst eine Zeitlang zu untersuchen. Findet man Schwierigkeit in Mischung einer Farbe, so suche man auf seiner Karte das Fach, welches

den Ton der Natur enthält, und sehe zu, aus welchen Farben er bestehe. Nach und nach, und zwar in kurzer Zeit werden sich die Muster der Färbkarte durch die Uebung der Einbildung einprägen, und man wird für die Zukunft eines Zeugen entbehren können, dessen man sich vielleicht schämt.

Zusätze.

Es ist sehr wahrscheinlich, daß Hr. Violet die Methode, welche er anrühmt, nie selbst versuchte; er würde sonst besser ihre Schwierigkeiten gefühlt haben. Daß man auf einem Bogen Papier seine Hauptfarbe durch viele Gradationen von der größten Stärke bis zur größten Schwäche führe, ist zwar nicht ohne Nutzen, und ganz leicht zu bewerkstelligen; allein die blose Mischung von zwey und zweyen Farben, würde, die Abstuffung ungerechnet, weit über fünfhundert Fächer; die Mischung von dreyen aber gegen vierzehntausend erfordern, und doch würde man alle Niancen der Natur noch nicht finden, wenn man die Gradationen nicht bis ins Unendliche fortführen wollte. Welche Mühe aber, sich nicht nur solche Farbmuster zu verfertigen, sondern

bey jeder nöthigen Mischung sie wenigstens zum Theil zu durchsehen.

Wäre es nicht ungleich besser und nützlicher, wenn der Verfasser angezeigt hätte, wie er einen angegebenen Gegenstand zu koloriren pflegt, welcher Farben er sich z. B. zu einem männlichen, einem weiblichen, einem rothen, einem blassen ꝛc. Gesichte bedient. Es ist zwar eine bekannte Sache, daß z. E. alle Lippen, alle rothe Wangen, alle blaue Augen nicht von der nemlichen Farbe sind; weiß man aber die Hauptmischung, so wird es bey einigem Scharfsinne nicht schwer seyn, selbst zu beurtheilen, in welcher Farbe zur Erhaltung anderer Niancen zugegeben oder abgebrochen werden muß.

Ich ergänze hier, was Herr Violet für gut fand, zu übergehen. Und da auf dem Titel eine Anweisung für Anfänger versprochen wurde, die ohne Lehrer sich in der Miniaturarbeit zu Künstlern bilden wollen; so wird es nicht unnöthig seyn, ihnen vor allen Dingen die Namen der Farben, ihre Eigenschaften und Zubereitung kennen zu lehren. Von allem dem gedenkt der Verfasser keine Sylbe.

Farben, deren der Miniatur-Mahler benöthiget ist.

Zu der Miniatur-Mahlerey bedient man sich folgender Farben:

Venetianisches Bleyweiß.
Kremnitzer Weiß.
Karmin.
Bergblau.
Ultramarin.
Berliner Blau.
Indigo.
Venetianischer oder Wiener Lack.
Zinnober.
Mennig.
Braunroth (oder Englisches Roth.)
Gallstein (oder Drachenblut.)
Hell-Ocker.
Dunkel-Ocker.
Rother, oder gebrannter Ocker.
Beergelb.
Gummi Gutt.
Neapolitanisches Gelb (oder Königsgelb.)

Helles

Helles Bleygelb.
Dunkleres Bleygelb.
Rauschgelb.
Bister.
Dusche.
Beinschwarz.
Kienruß.
Umbra.
Köllnische Erde.
Liliengrün.
Blasengrün.
Berggrün, oder grüne Erde.
Meergrün.
Nußbraun.

Im Fall nicht alle diese Farben zu haben wären, so ist ihr Abgang leicht durch andere zu ersetzen, wenn man nur die Hauptfarben besitzt. Z. E. statt des Gallsteins könnte man sich einer Mischung von Nußbraun, Gummi Gutt und Karmin bedienen. Drachenblut thut die nemlichen Dienste. Zinnober mit ein wenig Beergelb oder Gummi Gutt, ersetzt das Minium. (Mennig.)

Gelber Ocker und helles Bleygelb dienen statt des Neapolitanischen Gelbes, und statt des Liliengrüns, Ultramarin und etwas Gummi-Gutt, (das Liliengrün bekommt man selten anders, als in Muscheln.) Indigo mit einem starken Zusatz von Beergelb vertritt die Stelle des Blasengrüns, welches aber nicht schwer zu bekommen ist.

Mittel, die feinsten Theile von den Erdfarben abzusondern.

Alle Erd- und andere schweren Farben sind, so gut sie auch gerieben seyn mögen, für feine Arbeiten zu grob; denn sie enthalten einen gewissen Sand, der sich nie ganz verliehret. Das Feinste nun von diesen Farben läßt sich absondern, wenn man sie, nachdem sie gerieben sind, in einem großen Becher mit vielem Wasser vermischt, wohl umrührt, denn ein wenig ruhen läßt, und endlich das Obere behutsam in ein anderes Gefäß abgießt.

Dieses Abgegossene ist die feinste Farbe, welche man trocknet, und wenn man in der Folge sich ihrer bedienen will, wieder in Gummi-Wasser auflöst. In Absicht des Bley- oder

Krem-

Kremnitzer Weisses, welches viele grobe sandige Theile bey sich führt, ist das Schwemmen besonders nützlich, denn alle diese erdigen Theile bleiben auf dem Boden.

Gebrauch der Ochsen- oder Aalgalle in der Miniaturmahlerey.

Wenn man etwas Ochsen- Karpfen- oder Aalgalle, (besonders Aalgalle) unter alle grüne, schwarze, graue und gelbe Farben mischt, so erhalten sie einen Glanz, den sie ohne dieß nicht haben. Man nimmt die Galle aus dem Aal, wenn er abgestreift ist, und hängt sie an einen Nagel, damit sie trockne. Will man sich ihrer bedienen, so löst man sie in Brandwein auf, und mengt etwas weniges davon unter seine Farbe, die aber schon flüßig seyn muß. Durch dieses Mittel erhält man noch andere Vortheile, denn das Pergament nimmt die Farbe leichter an, (welches sonst schwer hält, wenn es fett ist) und läßt sie nicht abschiefern.

Farben durch Feuer geläutert.

Viele Farben reinigen sich im Feuer, nemlich der gelbe Ocker, das Braunroth, das Ultramarin und die Umbra; alle andere werden schwarz. Glüht man die eben erwähnten Farben in starkem Kohlfeuer aus, so verändern sie sich; das Braunroth wird gelb; der gelbe Ocker roth. Eben so erhält die Umbra, und das Bleyweiß eine Citronenfarbe, der wir den Namen Bleygelb gegeben haben. Der gebrannte gelbe Ocker wird viel reicher als vorher, und milder, als rohes Rothbraun. Gebranntes Rothbraun ist milder, als roher Hellocker, beyde aber sind sehr brauchbar. Brennt man das schönste und ächteste Ultramarin auf einer glühenden Schaufel aus, so bekommt es einen größern Glanz, wird aber spröde und härter, und folglich in der Miniatur schwerer zu verarbeiten.

Gummirung der Farben, und Zubereitung der Muscheln.

Man gummirt die Farben entweder in kleinen elfenbeinenen oder porcellanenen Schalen, die zu diesem Gebrauch verfertiget werden, oder

LB Coburg

in Seemuscheln. In dieser Absicht lößt man in einem mäßigen Glaß Wasser ein Stück arabisches Gummi, von der Größe eines Daumens, und halb so viel Zucker Kandi auf. Letzterer hat seinen guten Nutzen, denn er macht, daß die aufgetragenen Farben sich nicht schiefern, welches auserdem sehr leicht geschieht, zumal wenn das Pergament fett ist.

Dieses Gummi-Wasser verwahrt man in einem reinen wohl verstopften Fläschchen, aus welchem man mit einem neuen Pinsel jedesmal so viel langt, als nöthig ist. Nur mit keinem farbigen Pinsel, darf man es berühren.

Von diesem Wasser läßt man einige Tropfen in seine Schale oder Muschel fallen, lößt die Farbe mit dem Finger darinnen auf, und rührt fort, bis sich alles wohl vereiniget hat, und die Farbe ganz fein ist. Sollte leztere zu hart seyn, so läßt man sie eine Zeitlang in der Muschel mit dem Gummi-Wasser weichen, ehe man sie zerreibt. Nach dieser Mischung wird die Farbe mit hellem Wasser verarbeitet. Wohl zu merken ist, daß zum Liliengrün, Blasengrün, Gummi-Gutt und überhaupt zu allen Saft-Farben nie Gummi kommen darf; man lößt sie sämtlich in reinem Wasser auf, und reibt sie

nicht einmal auf dem Steine. Das Ultramarin hingegen, der Wiener Lack, der Kienruß und alle Erdfarben müssen stärker gummirt werden, als die übrigen. *)

Die

*) Gewöhnlich werden die Farben, wenn sie des Schwemmens nicht benöthiget sind, gleich mit Gummi abgerieben; dieser Weg ist viel kürzer, als der andere. Die Stärke des Gummi-Wassers, und die Quantität, die jede Farbe verträgt, muß aus der Uebung erlernet werden. Man hat jedoch auch eine Probe, nach welcher man ziemlich zuverläßig erfahren kann, ob die Farbe gut gummirt ist, oder nicht. Man nimmt nemlich einen Pinsel von derselben, und bestreicht damit den Ballen der Hand, auf welchem sie in einigen Augenblicken trocknet. Springt sie wieder ab, so ist sie zu stark mit Gummi versetzt; läßt sie sich aber wie Staub wegwischen, so ist sie zu wenig gummirt. Es läßt sich die nehmliche Probe auch auf dem Pergament vornehmen. Wischen sich die Farben wie Staub ab, wenn man mit dem Finger darüber wegfährt, so fehlt es an Gummi, und man muß mehr davon zusetzen. Ist zu viel dabey, so erscheinen sie glänzend und klebrig. Zu viel Gummi macht die Farben äuserst hart und trocken; man hat sich also sehr vor diesem Fehler zu hüten. Je mehr sie gummirt sind, je dunkler werden sie auch. Soll demnach eine Farbe mehr Stärke erhalten, als sie von Natur hat, so darf man nur Gummi zusetzen.

Die Seemuscheln müssen, ehe man sich ihrer bedient, zwey oder drey Tage lang in warmen Wasser weichen, damit sich eine Art Salz, die sie enthalten, auflöße. Bleibt es darinnen, so verdirbt es die Farben.

Eigenschaften der weissen und schwarzen, und überhaupt der leichten und schweren Farben.

Es ist nöthig, die Eigenschaften der Farben kennen zu lernen, damit man nicht solche zusammen stelle, die sich zuwider sind. Ultramarin z. B. und Zinnober haben eine natürliche Antipathie. Brächte man sie nahe zusammen, so würde dieses sehr hart lassen, und eine unangenehme Wirkung thun. Eben so wichtig ist es, daß man wisse, welche Farben vom Auge zurückweichen, oder sich ihm nähern.

Wir haben keine Farbe, die dem Lichte und der Luft näher käme, als die weiße. Sie ist daher sehr leicht und zurückweichend. Gleichwohl aber läßt sie sich hervorrücken, wenn man entweder nahe an dieselbe eine schwerere Farbe setzt, oder beyde vermischt. Das Schwarze ist, unvermischt die schwerste Far-

be. Sie deckt stärker als alle übrigen, und je mehr man unter leztere mengt, je mehr nähern sie sich dem Auge.

Das Schwarze und Weiße thut, nach Verschiedenheit seiner Stellung, eine verschiedene Wirkung. Oft drückt das Weiße das Schwarze zurück; oft hingegen rückt auch Lezteres das Erstere näher. Man sieht beides deutlich genug an gemahlten Kugeln und andern runden Figuren. Der Theil, der sich dem Auge am nächsten befindet, ist, wenn das Licht darauf fällt, am weissesten; die Seiten sind ganz dunkel, diese Dunkelheit verliert sich aber (auf einem schwarzen Grunde) wieder in einen hellen Reflex. Ich rechne hier zu dem Weissen alle leichte und helle; zu dem Schwarzen aber alle schwere und dunkle Farben.

Eigenschaften der übrigen Farben.

Das Blaue ist die flüchtigste Farbe und weicht mit weiß vermischt, noch mehr zurück. Der Himmel und alle in einer großen Entfernung liegende Gegenstände sind blau.

Das

Das Ultramarin und Berliner Blau sind demnach sanfte und leichte Farben.

Der Dunkel-Ocker ist eine von den schwersten.

Der Hell-Ocker ist nicht so schwer.

Das Bleygelb ist sehr leicht.

Das Berggrün ist ebenfalls leicht. Es hält die Mitte zwischen dem Hell-Ocker und dem Ultramarin.

Das Rauschgelb ist schwerer.

Das Gummi Gutt und Neapolitaner Gelb sind leicht.

Der Lack hält die Mitte zwischen dem Ultramarin und Zinnober; er ist aber mehr sanft als hart.

Der Karmin nähert sich mehr.

Das Beergelb nimmt gerne die Natur der andern Farben an; es wird hart mit den Erdfarben, und fliehend mit dem Weissen und Blauen.

Das Braunroth (Englische Roth), die Umbra und das Rußschwarz, sind nach dem Schwarzen die schwersten und erdigsten.

Je mehr

Je mehr unter diese Farben Schwarz gemischt wird, je schwerer und erdiger werden sie; je mehr man hingegen Weiß darunter mengt, je leichter macht man dieselben.

Geschickte Mahler, die die Perspectiv und Harmonie der Farben verstehn, bemühen sich, alle starke und dunkle Farben zu dem Vorgrund ihrer Gemählde; die leichten und fliehenden aber zu der Ferne anzuwenden. — Durch die verschiedenen Mischungen der Farben, wird man übrigens bald ihre Verwandschaft oder Antipathie kennen und sie so stellen lernen, daß sie durch ihre Harmonie dem Auge gefallen.

Von den Paletten und ihrer Einrichtung.

Der Miniatur-Mahler hat drey oder vier Paletten vonnöthen, die sechs bis acht Zoll in der Länge haben, und von mäßiger Dicke seyn müssen, damit die Lichtstrahlen sie nicht durchdringen. Ehe man sie mit Farben belegt, werden sie zur Entledigung aller fetten Theile gut mit Bimsstein abgeschliffen, und erstere dann in folgender Ordnung aufgetragen.

Palette zu den Fleischfarben.

Erste Reihe.

Karmin, Mennig, Bleygelb, Neapler Gelb, Hell-Ocker, Dunkel-Ocker.

Zweyte Reihe.

Bergblau, Ultramarin, ungebrannte Sienische Erde, gebrannte. Lack.

Dritte Reihe.

Rother Ocker, Beergelb, Englisch Roth, Bister, Köllnische Erde, Indigo.

Zweyte Palette.

Erste Reihe.

Zinnober, Rauschgelb, röthliches Rauschgelb.

Zweyte Reihe.

Italiänische Erde, Berliner Blau, Beinschwarz.

Dritte Palette.

Leichtes Weiß, Bleyweiß (oder Kremnitzer Weiß) Dusche, Blasengrün, Köllnische Erde.

Die vierte Palette ist blos zum probieren der Tinten, der Halbtinten und Schatten, die aus den Urfarben gemischt werden. Damit man lerne, was letztere, mit einander vermengt, für Wirkung thun, so mache man mit einer jeden in größerer und kleinerer Menge Versuche, und bemerke sich dieselben. Blos das Rauschgelb und die Köllnische Erde sind zu Karnationen untauglich, weil sie gähren und sich leicht verändern. Sie sind zu kompact, um mit andern Farben sich zu vereinigen; nur mit dem Weiß allein mischen sie sich gut. Man bedient sich ihrer auf diese Art zu guaschirten Gründen, Kleidungen und dergleichen, wo sie von vorzüglich gutem Nutzen sind, weil sie stark decken, und sich folglich leicht vermahlen. (Von Hr. Violet.)

Zusätze.

Der Miniatur-Mahler kann sich sehr wohl mit einer einzigen Palette behelfen, weil er zu seiner Arbeit nur sehr wenig von jeder Farbe bedarf. Am besten ist diese Palette von Elfenbein; im Nothfall aber ist auch Milchglas gut. Die Farben werden in der oben p. 66. u. 67. angegebenen Ordnung aufgetragen.

In

In die Mitte der Tafel kommt eine große Lage Kremnitzer Weiß, weil es häufiger gebraucht wird, als andere Farben. Die nöthigen Mischungen zur Guasche werden aus Mangel an Raum, besser in besondern Schalen oder Muscheln gemacht.

Pinsel.

Auf gute Pinsel kommt in der Miniatur-Arbeit sehr viel an. Die Müncher haben im Ganzen vor allen andern merkliche Vorzüge, doch muß man aber auch unter diesem noch eine gute Wahl zu treffen suchen. In dieser Absicht benezt man sie mit der Zunge, und dreht sie auf dem Nagel des Fingers um. Halten alle Haare fest zusammen, und machen keine doppelte Spitze, so sind sie gut; vereinigen sich aber die Haare nicht, so, daß mehrere Spitzen entstehn, oder sind einige Haare kürzer oder länger als die übrigen, so sind sie unbrauchbar, besonders zum punktiren, und vorzüglich zum Fleisch. Sind sie zu spitzig, so aber, daß nur wenige falsche Haare über die andern hervorstechen; so bleiben sie deswegen doch gut, wenn nur übrigens alle Haare fest zusammen halten: Diese falschen Haare aber muß man mit einer feinen Scheere

behut-

behutsam abschneiden, oder noch besser abbrennen. Bey letzterer Methode ist Vorsicht nöthig, damit man nicht um seinen Pinsel komme. Man benezt diesen gut mit dem Munde, damit sich alle Haare wohl sammeln, und nähert die Spitze langsam, von der Seite, einem brennenden Lichte. Noch ehe man die Flamme erreicht, werden die längsten Haare sengen; die Nässe des Pinsels aber wird verhindern, daß er nicht brenne, und nicht mehr von der Spitze abfalle, als man verlangt. Letztere wird auf diese Art viel runder und besser, als mit der Scheere, welche oft ungleich schneidet, und mehr wegnimmt, als sie sollte.

Sollen die Haare unter dem Arbeiten wohl zusammen halten, und eine gute Spitze machen, so muß der Pinsel, selbst wenn er mit Farbe gefüllt ist, oft benetzet und gelinde mit den Lippen gedrückt werden; denn ist er zu voll, so leert er sich dadurch, und es bleibt blos so viel zurück, als nöthig ist, gleiche und ebene Züge zu machen. Man hat nicht zu besorgen, daß dieses der Gesundheit schädlich sey, denn alle gut zubereitete Minatur-Farben (das Rauschgelb ausgenommen, welches Gift ist) haben weder einen üblen Geschmack, noch andere böse

Eigen-

Eigenschaften, die sie ungesund machten. Dieses Benetzen des Pinsels, mit dem Munde, ist besonders sehr nützlich beym Punktiren, vorzüglich, bey der Vollendung des Gemähldes, und insonderheit des Fleisches, damit alle Theile rein und nicht zu dicke mit Farbe belegt erscheinen. In Ansehung der Gewänder und anderer Nebendinge ist es genug, wenn man, sowohl bey der Anlage als Ausarbeitung, dem Pinsel eine gute Spitze macht, und ihn entweder am Rande der Muschel oder auf dem Vorleg-Papiere mit einigem Stechen leert.

Wahl des Lichtes beym Mahlen.

Das Zimmer, in welchem man arbeitet, darf nur durch ein einziges Fenster beleuchtet seyn. Man setzt sich letzterem so nahe als möglich, und zwar so, daß das Licht, von der linken Seite her, so wohl auf das Modell, als auf die Arbeit falle *).

Vom

*) Dieser Artickel und der folgende bis zum Zeichen + ist von Hrn. Violet.

Vom Punktiren.

Die beste Art zu punktiren ist diejenige, bey welcher die Punkte am wenigsten merklich bleiben. Einige Mahler machen runde, andere längliche Punkte. Am besten ist es, man folgt immer unter der Arbeit der Form der Muskeln, denn so bekommen die Gegenstände mehr Rundung. Die Schatten besonders müssen nie punktirt scheinen, denn die Punkte ziehen die Augen zu sehr auf sich, und hindern die Farben zurück zu weichen †.

Viele Mahler arbeiten auch mit feinen kreutzweise über einander geführten Strichen, welche sie so lange wiederholen, bis die Arbeit gleichsam punktirt scheint. Diese Art ist die beste, die kühnste und die schnelleste. Es ist daher den Liebhabern der Miniatur zu rathen, selbige anzunehmen.

Man muß sich überhaupt befleißigen, fett, markicht und saftvoll zu arbeiten; d. i. man muß sich bemühen, die Punkte in dem Grunde zu verliehren, so, daß nur so viel davon sichtbar bleibt, als nöthig ist, die Arbeit für punktirt zu erkennen. Hart und trocken ist das Gegentheil von sanft und markicht. Man begeht diesen

ren Fehler, wenn man den Pinsel nicht feucht genug hält, und mit einer viel dunkleren Farbe punktirt, als der Grund ist.

Die Farben zu verliehren, und eine in die andere zu verschmelzen.

Man bemühe sich, auch die Farben wohl in einander zu verschmelzen, damit man ihre Trennung nicht gewahr werde. Es geschieht dieses durch eine Mittelfarbe, mit der man beide sanft vereiniget, und so lange bearbeitet, bis nichts Abgeschnittenes mehr sichtbar ist. Unter abgeschnitten verstehe ich hier das harte Aufhören einer Farbe, so, daß sie nicht in die benachbarte Farbe verfließt. Nur der Saum der Gewänder und eckigte Figuren dürfen auf diese Art von den übrigen Gegenständen abgeschnitten werden.

Die Arbeit zu erhöhen.

Ist die Arbeit fertig, so erhöht man die höchsten Lichter mit einer noch helleren Farbe, die man in die erste verliehrt. Es thut dieses eine vortrefliche Wirkung.

Von den Karnationen.

Zu den Fleischfarben darf nie Weißes gemischt werden, weil diese Farbe zu schwer ist, als daß sie sich mit den übrigen Halb-Tinten, die von dem ganzen Lichte unzertrenlich sind, vereinigen ließe. Blos auf dem Augapfel ist sie gut, den Glanz auszudrücken, den das Licht auf der Mitte convexer (runderhabener) Gegenstände strahlt, wie z. B. auf die Beeren der Traube, Perlen ꝛc.

Blos der weisse elfenbeinene Grund, der an den hervorspringendensten Orten unberührt bleibt, muß das Bild hervorheben. Den Schatten aber nähert man den lichten Theilen durch eine unmerkliche Abstuffung der Tinten. (Von Hrn. Violet.)

Vom Laviren.

Laviren ist die beste Manier, der man sich in der Miniaturmahlerey zur ersten Anlage bedienen kann. Es unterscheidet von der Miniatur sich blos durch schnelleren Gang und Kühnheit. Man lavirt mit verschiedenen Farben. Dusche ist öfters gut zu leichten Halbtinten. Man verarbeitet sie mit Indig,

Ultra-

Ultramarin, Lack, Karmin, Bister. Ueberhaupt sind zum Laviren alle dunklen Farben dienlich, wenn sie mit Wasser in unmerklichen Abstuffungen bis ins Unendliche niancirt werden. Jede Anlage muß vollkommen trocken seyn, ehe man selbige von neuem überarbeitet. Dabey muß man sich sorgfältig hüten, keine Stelle dunkler zu halten, als sie seyn soll; denn es ist äußerst schwer, sie wieder zu schwächen, und beynahe unmöglich sie auszuwaschen. (Von H. Violet.)

Kolorit der Weiber.

Hat man seine Figur mit Karmin gezeichnet, und sein Stück angeordnet, so überlegt man alle fleischigen Theile, die Lippen ausgenommen, mit einer aus Indig und Ultramarin gemischten Farbe. Wohl zu merken ist, daß letztere so dünn und bleich seyn muß, daß man sie kaum auf dem Pergamente gewahr wird. Berliner Blau vertritt im Nothfalle jedesmal die Stelle des Ultramarins.

Kolorit der Männer.

Bey männlichen Gesichtern bedient man sich statt der blauen Farbe, ein wenig Zinno-

bers, den man, wenn sie alt sind, mit etwas Ocker vermischt.

Erste Anlage mit Roth.

Man legt hierauf alle Schatten gelinde mit einer Mischung aus Zinnober und Karmin an, welche man verdünnt, wo die Schatten schwach sind, und etwas verstärkt, wo sie dunkler scheinen. An gewissen Orten, wo eine scharfe Trennung der Theile nöthig ist, z. E. in den Augenwinkeln, unter der Nase, an den Ohren, unter dem Kinn, zwischen den Fingern, an allen Gelenken, an dem Rande der Nägel rc. muß diese Farbe am stärksten seyn. Man darf den Schatten an den erst genannten Orten unbesorgt gleich in der ersten Anlage ihre ganze Stärke geben, weil die grünliche Farbe, mit welcher man sie in der Folge überarbeitet, das Rothe merklich schwächt.

Von den Tinten.

Nach der Anlage mit Roth macht man sich sehr bleiche blaue Tinten mit Ultramarin für die zurückweichenden Theile. Man belegt damit die Schläfe, und die beyden Seiten ober- und unterhalb des Mundes. Man bringt auch

davon

davon etwas auf die Mitte der Stirne, ingleichen unter die Augen und an die Winkel derselben, und eben so zwischen die Nase und die Augen, an die Backen, an den Hals und an andere Orte, wo das Fleisch einen gewissen blauen Schein hat.

Man macht auch gelbliche Tinten mit Hell-Ocker und etwas Zinnober unter die Augenbraunen; an beyde Seiten der Nase, gegen unten zu, etwas unter den Backen, und an andere Theile, die sich nähern.

In Ansehung der Tinten muß man vorzüglich die Natur studieren, wenn man treue Vorstellungen liefern will; denn da die Kunst eine Abbildung dieser Natur ist, so beruht ihre Hauptvollkommenheit, besonders bey dem Portrait, auf der richtigen und naiven Nachahmung derselben.

Zweyte Anlage mit Grün.

Hat es mit der ersten Anlage, und den Tinten seine Richtigkeit, so punktirt man die Schatten der Karnationen mit einer grünlichen Mischung aus Ultramarin und Beergelb (oder) Hell-Ocker, welche man bey den zurückweichen-

den Theilen etwas blauer, bey den hervortretenden aber etwas gelblicher hält.

Gegen die Lichtseite hin verschmelzt man die Schatten unmerklich erst mit Blau und dann mit Roth in dem Grund der Karnationen, nach Beschaffenheit der Stelle an welcher man arbeitet. Werden durch diese Mischung die Schatten nicht anfangs gleich dunkel genug, so überpunktirt man sie zu wiederholten Malen, bald mit Roth, bald mit Grün, bis sie die gehörige Stärke erlangen.

Bleiben indeß die gedachten Farben noch immer unzulänglich, so hilft man an den dunkelsten Stellen mit einer Mischung von Bister und Hellocker, oder Zinnober nach. Bisweilen bedient man sich auch des Bisters ganz pur, aber sehr dünne und hell.

Punktirung und Ueberarbeitung der lichten Theile.

Auf die lichten Theile wird mit dünnem Zinnober oder Karmin, mit etwas Ocker vermischt, punktirt, damit sie sich desto leichter in den Schatten verliehren, und die Tinten unmerklich in einander verfliessen. Man folgt im Arbeiten immer dem Zug des Fleisches. Ob

man

man bey einer schraffirenden Manier gleich die Striche nach allen Seiten zu kreutzen hat; so müssen sie doch in der Richtung der Gesichtstheile merklicher seyn, weil letztere dadurch mehr Rundung erhalten.

Da nun aber diese Mischung ein zu rothes Kolorit machen könnte, wenn man sich ihrer immer bediente; so arbeitet man auch allenthalben, zur Vereinigung der Tinten und der Schatten mit Blau *) und etwas Grün **). Es muß diese Farbe aber sehr wäßrich seyn, und auf die Wangen und die andern höchsten Stellen der lichten Theile darf nichts davon gebracht werden. Letztere darf man auch mit der ersten Mischung (aus Zinnober und Ocker) nicht berühren, sondern muß sie in ihrem ganzen Lichte lassen. Eben so verschont man auch gewisse Stellen des Kinns, der Nase und der Stirn. Man hält ingleichen den obern Theil der Wangen sehr lichte; es muß derselbe aber, so wohl als das Kinn doch etwas röther werden, als die erst genannten Stellen. Die Füsse, die innere Hand, die Finger und Zähen sind auch röther, als das übrige Fleisch.

*) Aus Ultramarin und Indig gemischt.
**) Aus Ultramarin und Beergelb gemischt.

Es ist nochmals zu bemerken, daß die gedachten beyden Mischungen so bleich seyn müssen, daß man die Arbeit damit kaum gewahr wird; denn sie sollen blos zur Milderung der Mahlerey, zur Vereinigung der Tinten, zur Verbindung der Schatten mit den Lichtern, und zur Verschmelzung der Züge dienen. Man muß auch nicht zu viel mit der rothen Mischung arbeiten; sondern, wenn man sieht, daß das Blaue oder Rothe zu hervorstehend wird, so lange mit andern Farben abwechseln, bis das Gemählde seine ganze Vollkommenheit hat.

Von den Augen.

Das Weisse in den Augen wird sehr gelinde mit einer dünnen Mischung von Ultramarin und Indig schattirt. Den Winkel des Auges, gegen die Nase hin, macht man mit dünnem Zinnober, den man an der dunkelsten Stelle mit Karmin verstärkt. Alles wird endlich mit einer Mischung von Zinnober, Karmin und ein klein wenig Ocker gemildert.

Die Augäpfel legt man mit Ultramarin an, zu welchem etwas Bister gemischt wird, wenn sie gelblich, und etwas rauchschwarz, wenn sie

sie grau sind. Den Stern im Augapfel macht man mit Indig, Bister oder Rauchschwarz, nach Verschiedenheit seiner Farbe. Mit dieser nemlichen Farbe wird der Augapfel schattirt.

Der Schlitz des Auges, besonders den obern Umriß desselben, bemerkt man mit Bister und Karmin, und mildert ihn mit der erwähnten rothen oder blauen Mischung, damit sich alles in einander verschmelze, und nichts abgeschnitten erscheine.

Ist alles das geschehen; so wird ein kleiner ganz weisser Punkt auf den Stern des Auges, gegen die Lichtseite hin gesetzt. Dieser Punkt giebt dem Auge Glanz und Leben.

Man kann auch das Weisse im Auge auf der Lichtseite erhöhen.

Von dem Munde.

Der Mund wird mit Zinnober angelegt, und mit Karmin verstärkt *). Gemildert wird die Arbeit auf die gewöhnliche Weise. (Mit sehr

*) Die obere Lippe ist dunkler, als die untere; man legt sie daher gerne mit Karmin, und die untere mit Zinnober an.

sehr wäßrigen Zinnober.) Giebt Karmin allein nicht immer die gehörige Stärke, so vermischt man ihn mit Bister; es ist letzteres aber blos bey den Mundwinkeln und zur scharfen Trennung der Lippen nöthig, besonders wenn der Mund etwas geöfnet ist.

Von den Augenbraunen und dem Barthaare.

Die Augenbraunen und Barthaare werden wie die Schatten der Fleischfarbe angelegt, und, je nachdem sie eine Farbe haben, mit Bister, Ocker oder Rauchschwarz ausgearbeitet. Man folgt mit dem Pinsel immer dem Zug der Haare, und erhöht die Lichter mit Ocker, Bister, ein wenig Zinnober und vielem Weiß.

Von den Haaren.

Die Haare werden wäßrig und in breiten Strichen angelegt. Sollen sie nicht gepudert seyn, so darf sehr wenig in Gouache *) gearbeitet werden. Sie müssen über dem Grunde gleich=

*) Nemlich mit dicker Farbe, so, daß eine Farbe die andere deckt.

gleichsam schweben; ihre Extremitäten müssen sanft seyn, und von dem Zephir bewegt scheinen. Man mahle sie nie zu gekämmt, sondern in ganzen Parthien. Man darf die Gegenstände nie vorstellen, wie sie wirklich sind, sondern wie sie in einer gewissen Entfernung scheinen.

Diese Bemerkung gilt von allen Nebenwerken der Arbeit. Der Hauptsache, dem Kopfe, muß alles Uebri·· weichen; die Farben der Gewänder müssen ..n Ganzen gebrochen seyn. Nichts darf den Hauptgegenstand verdrängen. (Von Hrn. Violet.)

Zusätze.

Die Haare werden mit Bister, Ocker, Weiß und etwas Zinnober gemahlt. Sind sie sehr braun, so nimmt man Rauchschwarz statt Ocker. Die Schatten legt man mit der nemlichen Mischung, nur mit weniger Weiß an. Ausgearbeitet werden sie entweder mit unvermischtem Bister, oder mit einer Mischung von Bister und Ocker, oder Schwarz.

Die Haare punktirt man nicht, sondern man arbeitet in zarten Strichen, mit welchen man immer dem Schwung der Parthien folgt, die

entwe-

entweder Wellenförmig, oder lockig sind. Die hellsten Stellen werden mit Ocker, Weiß und etwas Zinnober erhöht. Man verliehrt hierauf die Lichter in die Schatten, und arbeitet in dieser Absicht bald mit der dunkeln, bald mit der bleichen Farbe.

Die Haare, welche um die Stirne herum liegen, und durch welche das Fleisch schimmert, werden mit Fleischfarben und auf gleiche Art, wie die Karnation angelegt. Man schattirt, und arbeitet dann so leicht, auf diese Anlage, als sollte der Pinsel das Pergament nicht berühren. Man verstärkt diese zarten Haare mit Bister und erhöht die Lichter, wie bey den übrigen.

Graue Haare legt man mit Weiß, Schwarz und Bister an, und arbeitet sie mit der nemlichen Mischung (nur dunkler) aus. Die Lichter werden so wohl an den Haupt- als Barthaaren und Augenbraunen mit Weiß und etwas wenigen Blau erhöht. An der Stirne legt man sie, wie die übrigen mit der Fleischfarbe an, und arbeitet sie mit Bister aus.

Von den Händen und den übrigen Karnationen.

Die Hände und alle übrigen Karnationen werden wie das Gesicht angelegt und ausgearbeitet; nur ist zu bemerken, daß die Spitze der Finger etwas röther gehalten werden muß, als das Uebrige. Ist Alles dieses geschehen, so bemerkt man die Stellen, wo die Theile sich trennen, durch einen saftigen Druck mit einer Mischung von Karmin und Ocker, und zwar so wohl in den Schatten, als in den Lichtern, nur muß dieser Druck in den Schatten stärker seyn, und so wohl hier als dort in die übrige Karnation verlohren werden.

Milderung der Arbeit.

Eine Hauptsache ist die Milderung der Arbeit. Die Tinten müssen in einander verschmelzt, und der Bart und die Haare an der Stirne mit den übrigen Haaren und der Karnation vereiniget werden. Vorzüglich muß man sich hüten, trocken und hart zu arbeiten, und den Umriß der fleischigen Theile zu abgeschnitten zu machen.

Die

Die Farbe, womit man sein Gemählde zum zweyten Mahl überarbeitet, muß immer etwas dunkler seyn, als die erste, wenn man sich ihrer nicht blos zum Mildern bedient. Man muß also mit in dem Zusatz von Weiß verhältnißmäßig abbrechen oder zugeben lernen.

Verschiedenheit des Kolorits.

Die Verschiedenheit des Kolorits kann leicht ausgedrückt werden, wenn mehr oder weniger mit Roth, Blau, Gelb oder Bister, theils in der Anlage, theils bey der Vollendung gearbeitet wird. Das Kolorit der Weiber muß bläulich, die Farbe der Kinder etwas roth und beyde frisch und blühend seyn; das Kolorit der Männer ist mehr gelb, besonders wenn sie alt sind.

Kolorit eines Todten.

Mahlt man einen Todten; so belegt man das Gesicht ꝛc. sehr bleich und dünne mit Hellocker. Die Schatten werden dann, statt des Karmins, mit Zinnober und Lack angelegt, auf welche man mit einer grünlichen Mischung *) arbei-

*) Aus Ultramarin und Beergelb.

arbeitet, zu welcher mehr Blau als andere Farbe kommt, damit das Fleisch etwas Oliven- und Purpurfarbenes erhalte. Die Tinten sind wie bey einem andern Kolorit; der Blauen aber müssen mehr seyn, als der gelben, besonders an den zurückweichenden Theilen, und um die Augen. Gelbe Tinten setzt man blos an die Stellen, die am meisten hervortreten. Verlohren werden sie in einander auf die gewöhnliche Art, bald mit sehr blassem Blau, bald mit Ocker und etwas wenigem Zinnober. Am Ende wird Alles auf die bereits erwähnte Weise gemildert. Den verschiedenen Theilen und Umrissen gibt man mit den nemlichen Farben ihre Rundung.

Der Mund muß beynahe ganz violet seyn. Man legt ihn zwar mit etwas Zinnober und Ocker an; mahlt ihn aber mit Lack und Blau vollends aus. Zu den stärksten Stellen (z. E. den Mundwinkeln und dem Einschnitt der Lippen) nimmt man Bister und Lack, und eben damit macht man auch das Dunkelste an den Augen, der Nase und den Ohren. (Z. E. die Augenwinkel, die Nasenlöcher, das Ohrloch ꝛc.)

Ist es ein Krucifix, ein Märtyrer, oder sonst ein Körper, an welchem Blut sichtbar ist, so legt man letzteres mit Zinnober an, und arbeitet es mit Karmin aus. Die Blutstropfen bekommen einen kleinen Reflex, damit sie sich runden

Die Dornenkronen werden mit einer Lage Meergrün und Bleygelb angelegt. Schattirt werden sie mit Bister und Grün. Die Lichter erhöht man mit Bleygelb.

Kap.

Kap. XI.

Von dem Grund der Gemählde, ihrer Farbe, und der Mischung, wodurch sie erhalten wird.

Bläuliche Gründe thun eine gute Wirkung bey Brunetten; denn der Ton des Fleisches wird durch sie goldartiger und glänzender.

Man mischt sie aus Indig, Beinschwarz und Weiß, von dem einen bald mehr, bald weniger als von dem andern. Bey der Ausarbeitung lassen sich indeß noch mannichfaltige Tinten anbringen, welche die Härte derselben mildern.

Braune, röthliche oder grünliche Gründe schicken sich besser für Blondinen. Sie werden aus Rauschroth (rothen Operment) oder Rauschgelb, kalcinirter italiänischer Erde, Indigo und Weiß gemischt. Mehr oder weniger von einer oder der andern dieser Farben, macht die Mischung mehr oder weniger roth. Setzt man mehr Rauschgelb oder rothes Operment

zu, so werden sie röthlich; sollen sie grünlich seyn, so nimmt man mehr Blau und Weiß.

Es gibt noch simplere Gründe, die im Ganzen hinter allen Arten von Figuren und Portraits sehr gute Wirkung thun, weil sie die Karnationen vor allen andern erhöhen und hervorheben. Man mischt sie aus Beinschwarz oder Dusche, Beergelb und Weiß, von jeder Farbe mehr oder weniger, je nachdem der Grund dunkler oder heller seyn soll.

Die Gründe werden auf doppelte Weise gemahlt; entweder punktirt man selbige, oder man legt sie mit dicken Farben an, die man wie in der Oehlmahlerey überarbeitet und vertreibt. (Man nennt dieses Guasche-Mahlerey.) Die punktirten Gründe sind von kleilicherer Manier; aber doch nicht zu verwerfen, weil sie leichter und luftiger sind, als die Guasche. Jene legt man lavirend an, und untermischt sie mit mancherley Tinten, die aber nicht sehr von einander verschieden seyn dürfen. Vereinigt werden sie mit leichter Hand durch sanfte Punkte. Man mengt unter dieselben zarte Tinten von Ultramarin. Das Ultramarin

rin ist eine sehr luftige Farbe, die sich nie ändert.

Die Guasche Grunde sind von breiterer Manier; durch die Wahl des Ganzen können sie aber ebenfalls zurückweichend werden, und die Arbeit geht schneller. Es ist dabey folgendes zu bemerken: Die Mischungen macht man in Muscheln (Schalen) oder auf einer besondern Palette. Man beobachtet hierbey die sehr nöthige Vorsicht, sich einen hinlänglichen Vorrath zu mengen; denn wenn die Farbe zu bald ausgeht, so hält es schwer, sie zum zweyten Mahle so zu treffen, daß sie nicht dunkler oder heller wäre. Man muß auch stets vorher seine Tinten bereiten, die wenig von einander verschieden seyn dürfen.

Die beyden hellsten werden den stärksten Schatten des Bildes zur Seite gesetzt, so, daß die hellere dem Gegenstande immer am nächsten steht. Die zwey andern kommen an die Lichtseite des Bildes, in der nemlichen Ordnung, so, daß der Rand des Gemähldes immer dunkler ist, als die Farben, die den Gegenstand umgeben. Diese vier Tinten werden in gleicher Dicke gemischt; denn auserdem würden einige das Pergament mehr oder weniger

decken, und mit den übrigen nicht gut vereiniget werden können.

Zusätze.

Man mischt auch braune Gründe aus Bister, Umbra oder köllnischer Erde, mit etwas Schwarz und Weiß. Sollen sie in das Gelbliche fallen, so nimmt man viel Ocker dazu; zu den grauen kommt Indig.

Ehe der Grund angelegt wird, bedeckt und tränkt man das Pergament sehr wäßrig mit der Farbe, aus welcher er gemischt ist. Ist es trocken, so trägt man in breiten Strichen so gleich und schnell, als möglich eine dickere Lage auf, wobey man aber eine Stelle, ehe sie angezogen hat, nie zweymal mit dem Pinsel berühren darf, weil der zweyte Strich den ersten wieder wegnimmt, besonders wenn man mit schwerer Hand mahlt.

Mahlt man einen Heiligen mit einer Glorie um das Haupt; so läßt man die Stelle, die letztere einnimmt, entweder ganz unberührt von der Farbe des Grundes, besonders wenn die Glorie sehr helle ist, oder man trägt diesen Grund nur sehr dünne auf.

Die erste Anlage der Glorie macht man mit einer Mischung von Weiß und etwas Ocker, von welchen letzteren immer mehr zu gesetzt wird, je weiter man sich von dem Haupte entfernt. Um diese Farbe in den Grund zu verschmelzen, arbeitet man in langen Strichen, bald mit der gelben Farbe, bald mit der Farbe des Grundes, und folgt der Rundung der Glorie. Ist die Farbe des Grundes zu dunkel, so vermischt man sie mit etwas Weiß oder Ocker, so lange, bis Alles in einander zerfließt, so daß keine schneidende Absonderung mehr sichtbar bleibt.

Kap. XII.

Von der Wäsche, dem Flor und dem Musselin.

Wäsche, Flor und Musselin, werden bald mehr, bald weniger dick mit Weiß angelegt, je nachdem sie mehr oder weniger durchsichtig scheinen sollen. Den Flor trägt man mit sehr leichter und wäßriger Tinte, in einem einzigen Striche, mit einem starken Pinsel auf. Man sucht sich eine Farbe, die mit dem Weissen vermischt, letzteres etwas gelblich macht.

Die Farbe des Musselins, der Wäsche und anderer weissen Tücher, darf nicht von einerley Ton seyn. So unmerklich ihre Verschiedenheit ist, so genau muß sie doch ausgedrückt werden. Sind die ersten Tinten flach angelegt, so bringt man sehr leichte Schatten auf die Lichter, welche auf diese Weise eine Naturnachahmende Durchsichtigkeit erlangen.

Zusätze.

Die weisse Wäsche wird auch auf folgende Art bearbeitet. Hat man seine Falten gezeichnet,

zeichnet, so bedeckt man alles mit einer Lage Weiß, und trägt die Schatten mit einer Mischung von Ultramarin, Schwarz und Weiß auf. Mit der nemlichen Farbe werden sie ausgemahlt, nur setzt man an dunkeln Orten weniger Weiß zu. An den dunkelsten Stellen zwischen den engsten Falten arbeitet man mit etwas Bister und Weiß, auch wohl mit unvermischtem Bister, mit welcher Mischung man aber nur einzelne Drucke, wo es am nöthigsten ist, geben darf.

Man kann auch Alles mit einer sehr bleichen Mischung von Ultramarin, Schwarz und Weiß anlegen, die Schatten mit der nemlichen Farbe machen, und wenn sie punktirt sind, die Lichter mit unvermischtem Weiß erhöhen, und in den Grund der Wäsche vertreiben. Auf welche Art aber auch diese Wäsche gemahlt wird, so muß man, nachdem sie ganz fertig ist, an gewisse Orte gelbliche Tinten aus Ocker und Weiß setzen, die dünne wie Wasser aufgetragen werden, damit der Grund sichtbar bleibe, und das Punktirte so wohl, als die Schatten durchschimmern.

Gelbliche Wäsche.

Gelbliche Wäsche bekommt eine Lage Weiß, mit etwas Ocker vermischt, zum Grunde. Die Schatten werden mit Bister, Weiß und Ocker angelegt und ausgearbeitet; an die stärksten Stellen aber kommt der Bister pur, und vor Anlegung der letzten Hand setzt man hier und dorthin, so wohl auf die Lichter, als auf die Schatten, sehr helle Tinten von Ocker und Weiß, und andere von Weiß und Ultramarin. Am Ende verliehrt man alles in einander durch Punkte, und erhöht die stärksten Lichter mit Bleygelb und Weiß.

Durchsichtige Wäsche.

Soll die Wäsche durchsichtig seyn, und der darunter befindliche Zeug ꝛc. durchschimmern, so legt man sie sehr dünne an, und mischt in die Schattenfarbe etwas von der Farbe des Gewandes, welches durchscheinen soll, besonders am Ende der Schatten. Die höchsten Lichter werden bey der gelblichen Wäsche mit Bleygelb und Weiß, und bey der weissen mit purem Weiß aufgesetzt.

Die durchsichtige Wäsche, besonders, wenn sie sehr dünne ist, wie z. B. feiner Musselin oder Flor, kann noch auf eine andere Weise gemacht werden. Man mahlt nemlich das, was durchschimmern soll, ganz so aus, als sollte es unbedeckt bleiben. Die lichten Falten bemerkt man sich dann mit Weiß oder Bleygelb, und die Schatten mit Bister, Schwarz, oder Blau und Weiß, je nachdem man ihnen eine Farbe geben will. Das Uebrige wird dann nur ein wenig beschmuzt, welches aber auch blos bey den wenigst hellen Orten nöthig ist.

Spitzen.

Die Spitzen bekommen einen Grund aus einer Mischung von Blau, Schwarz und Weiß, wie die Wäsche. Die Blumen werden dann mit purem Weiß auf diesen Grund gemahlt, und die Schatten mit der ersten Farbe angelegt und ausgearbeitet. Befinden sie sich auf einer Karnation oder sonst etwas, welches durchschimmern soll, so vollendet man letzteres, als käme nichts darüber; die Spitzen mahlt man aber dann mit reinem Weiß darauf, und schattirt und verstärkt sie mit der ersten Mischung.

Kap. XIII.

Von den Gewändern.

Gut gemahlte Gewänder müssen durch ihre Umrisse die Form des Nackenden zeigen. Sie müssen ungezwungen den Bewegungen und den Inflexionen der Theile folgen, und durch nichts sie hindern; sie müssen mit ihnen sich beugen; nach dem Lauf der Muskeln, der Nerven und des Athems sich richten, sich erweitern und dehnen. Sind sie fliegend, so sey ihr Wallen leicht und gefällig, damit das Auge zu sehen glaube, wie leichte Winde in den Falten spielen. Besonders hüte man sich sorgfältig, allzustarke Falten quer über die Glieder der Figur laufen zu lassen.

In den Gewändern sind nur drey allgemeine Töne der Farbe zu bemerken: Erstlich die eigentliche Grundfarbe des Tuches; zweytens der Widerschein des Lichtes; drittens die Abwesenheit des Lichtes. (oder der Schatten.)

Ehe man die Grundfarbe niancirt, wird dieselbe ganz flach angelegt. Man bemerkt sich dann

dann die Falten und Schatten des Gewandes, in welcher Absicht man der ersten Farbe einen grösseren oder geringeren Zusatz von Weiß gibt, je nachdem man die Lichter stärker oder schwächer will zunehmen lassen. Man färbt sie dann auch noch mit leichten Tinten von der Farbe der nächsten Gewänder, die die Lichtstrahlen gefärbt auf das erste Gewand zurückwerfen. Auf diese Weise erhalten sie die verführerische Harmonie der Natur. Ist das Gewand von Taffet, so müssen die Falten schärfer gebrochen und tiefer seyn *).

Zusätze.

Blaue Gewänder.

Man mache sich eine sehr bleiche aber starke Mischung von Weiß und Ultramarin, und lege

*) Im Original fondus, verflossen, verschmelzt; ich halte dieses aber für einen Druckfehler und lese fendus; denn die Schatten der Wollen und Leinenzeuge verliehren sich sanfter, als die der Seitenzeuge, weil das Licht tiefer eindringt und nicht so hart von der Oberfläche zurück prallt. Scharfgebrochene und sanftverfliessende Schatten widersprechen sich.

Anm. des Uebers.

lege sich damit die hellsten Stellen an. Zu den dunklern nimmt man mehr Ultramarin und weniger Weiß. Auf diese Weise fährt man fort bis zu den tiefsten Falten und stärksten Schatten, zu welchen man das Ultramarin ganz unvermischt verarbeitet. Alle diese Anlagen werden in breiten Strichen, so gleich als möglich gemacht, und mit einer Farbe, die nicht so hell als die Lichter, und nicht so dunkel als die Schatten ist, in einander verschmelzt. Man punktirt hierauf mit der nemlichen Farbe, womit angelegt wurde; nur macht man sie etwas stärker, damit die Punkte sichtbar werden. Alles wird am Ende in einander verlohren, damit die Falten nicht zu abgeschnitten scheinen. Ist das Ultramarin, so gut es auch gummirt ist, nicht dunkel genug zu den stärksten Schatten, so mischt man beym Ausarbeiten Indig unter dasselbe; und sind die höchsten Lichter zu schwach; so erhöht man sie mit Weiß, und sehr wenig Ultramarin.

Karminrothe Gewänder.

Eine Draperie von Karmin, wird wie die blaue behandelt; nur sind die dunkelsten Orte mit purem Zinnober anzulegen, ehe man mit Karmin arbeitet. Man trägt letztere ohne

Weiß

Weiß auf, und zu den stärksten Schatten wird er stark gummirt. Will man ihn noch dunkler, so mische man ein wenig Bister unter denselben.

Zinnoberrothe.

Man macht auch ganz mit Zinnober angelegte Gewänder. Zu den helleren Stellen untermischt man denselben mit Weiße; zu den dunklerem verarbeitet man ihn ganz pur, und zu den tiefsten Schatten nimmt man noch überdem Karmin. Mit eben diesen Farben wird das Gewand ausgemahlt; und macht die Zinnober mit Karmin vermischt nicht dunkel genug, so braucht man lezteren ganz unvermischt, aber nur zu den allertiefsten Schatten.

Lackrothe Draperien.

Die Draperien mit Lack, werden wie die Gewänder mit Karmin bearbeitet. Man vermischt den Lack zu den helleren Stellen mit sehr viel Weiß, und zu den dunkleren nur mit sehr wenig. Vollendet werden sie ebenfalls mit Punkten, aber ohne Zinnober.

Violette.

Auf gleiche Art behandelt man die violetten Gewänder. Man macht sich eine Mischung von Karmin und Ultramarin, worunter zu den helleren Stellen mehr oder weniger Weiß kommt. Soll das Violette in das Rothe fallen, so nimmt man mehr Karmin, als Ultramarin; soll hingegen das Blaue mehr hervorstechen, so mengt man mehr Ultramarin unter die Farbe.

Fleischfarbe.

Fleischfarbe Gewänder werden mit einer Mischung von Weiß, Zinnober und Lack, sehr bleich angelegt. Mit den nemlichen Farben werden die Schatten gemahlt, nur nimmt man weniger Weiß. Es müssen diese Gewänder sehr blaß und zart gehalten werden, weil sie gewöhnlich von leichtem Zeuge sind. Selbst die Schatten dürfen nicht dunkel seyn.

Gelbe Gewänder.

Gelbe Gewänder grundirt man erst mit einer Lage Bleygelb, auf welche man dann eine zweyte von Gummi Gutt sezt, mit welcher man jedoch die leichtesten Orte verschont, wo

das

das Bleygelb ganz pur bleiben muß. Man legt dann seine Schatten mit Ocker und etwas Gummi-Gutt und Bleygelb an, von welchen lezteren mehr oder weniger darunter gemengt wird, je nach dem die Schatten stark sind. Machen diese Farben noch nicht dunkel genug, so mischt man auch noch Gallstein (oder Drachenblut) dazu. In den stärksten Schatten arbeitet man mit purem Gallstein (oder Drachenblut,) und werden sie auch durch diesen noch nicht tief genug, so versezt man ihn mit Bister. Man vollendet die Arbeit durch Punkte mit den nemlichen Farben, womit man die Schatten anlegte, und verschmelzt sorgfältig die hellen Stellen in die dunklen.

Sezt man an die Stelle des Bleygelbs, und Gummigutts Neapolitanisches Gelb, oder Beergelb, so bekommt man eine andere gelbe Farbe.

Grüne Gewänder.

Zu grünen Draperien nimmt man eine ganze Lage Berggrün, worunter noch, wenn sie zu blau scheinen sollte, Bleygelb zu den Lichtern, und Gummi Gutt zu den Schatten gemacht wird. Je tiefer diese Schatten sind, je mehr versezt man die Grundfarbe noch mit

Lilien= oder Blasengrün, und arbeitet selbst ganz unvermischt damit, wo selbige am stärk=sten sind. Mit den nemlichen Farben wird das Gemählde vollendet, nur mischt man sie etwas dunkler.

Je nachdem mehr Gelb oder Blau in diese Farben kommt, erhält man Grün von verschiedener Gattung.

Schwarze Draperien.

Man legt sie mit Schwarz und Weiß an, und vollendet sie mit den nemlichen Farben, nur mischt man mehr Schwarz bey, wo die Schatten dunkler sind, und bey den tiefsten, versetzt man diese Mischung noch mit Indig, besonders, wenn das Gewand Sammetartig scheinen soll. Man kann bey jeder Draperie die Lichter mit einer hellern Farbe in kleinen saftigen Drucken erhöhen.

Weisse.

Weisse Wollen=Draperien werden mit einer Lage Weiß angelegt, worunter etwas Ocker, Rauschgelb, oder Gallstein (Drachenblut) ge=mischt wird, damit sie etwas ins Gelbliche fallen.

Die Schatten werden mit Blau, etwas wenigem Schwarz, Weiß und Bister gegründet, und eben damit ausgemahlt. Von lezterem kommt etwas viel zu den dunkelsten Stellen.

Graue.

Die weißgrauen Gewänder legt man mit einer Mischung Schwarz und Weiß an, und vollendet sie mit der nemlichen Farbe, nur etwas stärker.

Braune Gewänder.

Werden mit Bister, Weiß und etwas englischem Roth angelegt. Schattirt wird mit der nemlichen Mischung, aber dunkler.

Blauschillernde Gewänder.

Eine sehr bleiche Lage Ultramarin und Weiß, zu den hellen Stellen, schattirt mit Karmin, Ultramarin und Weiß, wie bey einem ganz violetten Gewande. Es müssen also nur die stärksten Lichter blau scheinen, und auch diese müssen noch mit Violet und vielem Weiß punktiret werden, damit sie sich unmerklich in die Schatten verliehren.

Violette ins Gelbe schillernde Gewänder.

Hier mahlt man die Lichter anstatt mit Blau, mit Bleygelb, und alles Uebrige so, als wäre das ganze Gewand violet; nur müssen die Lichter mit etwas Gummi-Gutt punktiret und in die Schatten verschmolzen, oder, was das nemliche ist, das Gelbe mit dem Violetten vereiniget werden.

Karminrothe ins Gelbe spielende.

Die karminrothen Gewänder werden wie die vorigen bearbeitet; die Lichter nemlich bleygelb und die Schatten roth. Um beyde in einander zu verschmelzen, bedient man sich des Gummi Gutti.

Lackrothe.

Auf gleiche Art.

Grüne in das Gelbe spielende.

Wie die Lackrothen. Man mischt zu den Schatten, die nicht zu dunkel seyn dürfen, Berggrün unter das Lilien- oder Blasengrün.

Man

Man kann noch, nach Belieben, mancherley Gewänder von anderen Farben mahlen, nur muß man die Einheit, so wohl in den einzelnen Draperien, als in Gruppen von verschiedenen Figuren, nie aus dem Auge verliehren, und so sehr als möglich sich hüten, Blau neben Feuerfarbe, Grün neben Schwarz und so noch andere schneidende Farben an einander zu setzen, die keine sanfte Einheit geben würden.

Andere schmutzige Farben.

Man macht auch Gewänder mit schmutzigen Farben, als englischem Roth, Bister, Indig ꝛc. alle auf die nemliche Weise. Man bedient sich hierzu noch anderer gebrochener und gemischter Farben, unter welchen man immer auf Harmonie zu sehen hat, damit durch ihre Vereinigung keine Härte für das Auge entsteht. Hierüber lassen sich nun aber keine Regeln geben. Bloß durch Erfahrung und Uebung lernt man die Kraft und die Wirkung der Farben kennen, und dieser Kenntniß gemäß arbeiten.

Gewässerte Zeuge.

Das Wasser wird mit etwas hellerer oder dunklerer Farbe auf die Zeuge gemahlt; sowohl in den Lichtern, als in dem Schatten.

Pelzwerk.

Das Pelzwerk wird wie die Gewänder angelegt. Ist es braun, so bedient man sich einer Mischung aus Bister und Weiß, und macht mit der nemlichen Farbe die Schatten; ist es weiß, so mischt man sich zur Anlage Blau, Weiß, und etwas Bister. Statt der Punkte arbeitet man mit kleinen Strichen bald nach dieser, bald nach jener Richtung, so wie das Haar läuft. Die Lichter des dunkeln Pelzes erhöht man mit Ocker und Weiß, und die andere Gattung mit Weiß und etwas Blau.

Perlen.

Man legt die Perlen mit Weiß und etwas Blau an, und schattirt und ründet sie mit der nemlichen, aber etwas stärkeren Farbe. Beinahe in die Mitte auf der Lichtseite, sezt man einen kleinen ganz weißen Punkt, und auf der Schattenseite gibt man ihnen mit Bleygelb einen Reflex; unter dieselben aber kommt ein kleiner Schatten, von der Farbe des Grundes, auf welchem sie ruhen.

Diamanten und andere Edelsteine.

Die Diamanten werden mit unvermischtem

tem Schwarz angelegt, und auf der Lichtseite mit kleinen weissen Strichen erhöht.

Eben auf diese Art mahlt man auch andere Edelsteine; nur die Farbe wird verändert.

Gold und Silber Arbeit.

Man legt das Gold mit geriebenem Golde an, und schattirt mit Gallstein, (oder Drachenblut.)

Eben so das Silber, nur wird es mit Indig schattirt.

Eisen.

Es wird mit Indig, etwas Schwarz und Weiß angelegt, mit purem Indig vollendet, und mit Weiß erhöht.

Feuer und Flamme.

Die Lichter mit Bley- und Rauschgelb, und die Schatten mit Zinnober und Karmin, welche man noch unter jene mischt.

Rauch.

Den Rauch mahlt man mit Schwarz, Indig und Weiß, bisweilen auch mit Bister. Es

kann auch Zinnober oder Ocker darunter gemischt werden, je nachdem man ihm eine Farbe zu geben gedenkt.

Es sind in dem Vorhergehenden manche Dinge sehr umständlich abgehandelt worden, um die Anfänger in Stand zu setzen, aus der Art, wie selbige vorgestellt werden, und der Mischung ihrer Farben, auch auf die Behandlung anderer zu schließen, derer wir hier nicht erwähnten. Diese Anweisung kann als Führer dienen, bis durch Zeit und Erfahrung die nöthigen Kenntnisse und Fertigkeiten erlangt werden. Ein Hauptmittel, sich der Vollkommenheit zu nähern, ist, wie schon gesagt, das Kopiren guter Originale. So genießt man mit Vergnügen und Ruhe der Arbeit und der Mühe Anderer. Es würde sehr schwer seyn, sich selbst überlassen, ganz durch eigene Anstrengung, etwas Gutes zu Stande zu bringen. Ein guter Kopist ist besser, als ein schlechter Erfinder.

Die Anweisung zur Mischung der verschiedenen Tinten, womit die Karnationen und andere Dinge kolorirt werden, wird vorzüglich

ihren

ihren guten Nutzen beym Mahlen nach Kupferstichen haben, die nichts als Schatten und Licht zeigen; sie wird jedoch auch Anfängern, die nach Gemählden arbeiten, und noch nicht mit den Farben umzugehen wissen, nicht unnütze seyn. Es ist höchst nöthig, die Kräfte und Wirkungen dieser Farben zu kennen, denn die Miniatur-Arbeit unterscheidet sich von der Oehlmahlerey vorzüglich darinn, daß bey lezterer die Farben von der Palette genommen und aufgetragen werden, wie sie in dem Gemählde erscheinen; so, daß man sich nur die kleine Mühe geben darf, zu untersuchen, durch welche Farben dieses Licht, oder jener Schatten hervorgebracht wird. In der Miniatur hingegen verliehrt oft die zweyte Lage ihre Farbe, und erhält durch die erste Lage, auf welche man arbeitet, einen andern Ton; oder eigentlicher, beyde Farben machen eine dritte, die erst die erwünschte Wirkung thut. Und wenn gleich ein gewisses Kolorit z. E. aus Weiß, Grün, Karmin, Blau, Rauschgelb, Bister bestände; so würde es doch durch diese Farben nicht allemal erhalten werden, wenn man sie unter einander mischte; es würde oft, blos durch Uebermahlung der einen durch die andere erreicht. Sieht man solche Arbeiten fertig; so müßte man ein

Zauberer seyn, wenn man ohne Lehrer oder Bücher, ihre Behandlung und die Auftragung der Farben errathen wollte.

Kap. XIV.

Probieren der Farben unter dem Mahlen.

Anstatt den mit Farbe gefüllten Pinsel auf dem Vorleg-Papier zu leeren, bediene man sich hierzu eines besondern Täfelchens von Elfenbein. Man wähle dasselbe so weiß als möglich, schleife es wohl mit Bimsstein ab, und lege es in die Mitte seiner Palette. Diese Vorsicht gewährt einen doppelten Nutzen.

Fürs erste läßt sich der Ton der Farbe viel besser beurtheilen, als auf dem Papier, welches immer etwas von der Farbe einschluckt; zweytens findet man bisweilen mancherley

Tinten

Tinten und Halbtinten, die durch beynahe zufällige Mischungen entstehen, auf welche man vielleicht von selbst nie verfallen wäre. Auch die simpelsten Entdeckungen sind nicht zu vernachläßigen. Auf diese Weise nähert man sich den Weg zur Ausbildung seiner Talente.

Die Fähigkeiten der Seele entwickeln sich blos durch heftige Lehrbegierde. Der Geist muß mit anhaltender Geduld angebauet werden, wonn er in der Gattung des Wissens, wofür unsere Neigung sich erklärt, Früchte tragen soll.

Kap. XV.

Von dem Staub-Pinsel, dem Spiegel und dem Suchglase.

Der Staubpinsel ist nichts anderes, als ein sehr starker Tuschpinsel, mit welchem man die Atomen abkehrt, die sich etwa auf die Arbeit setzen. Reinlichkeit kann in der Miniatur nicht genug empfohlen werden. Man muß seine Arbeit, so oft man sie verläßt, mit einem Stücke weissen Papiers bedecken.

Der Spiegel ist ein Lehrer der Mahler. Durch ihn werden deutlich die Fehler eines Gemähldes, sie mögen nun in der Unrichtigkeit des Ganzen, oder in einem Mangel an Rundung und Harmonie liegen. Es ist daher sehr zu rathen, die Beschaffenheit seiner Arbeit durch Vorhaltung desselben zu untersuchen.

Das Such- oder Vergrößerungsglas, rathe ich, von Zeit zu Zeit zu Hülfe zu nehmen, um seine Arbeit der Lebensgröße näher zu bringen, damit man die Richtigkeit der Theile einzeln besser beurtheilen kann.

Keine

Keine Gattung der Mahlerey erfordert größere Reinlichkeit, als Miniatur. Ihr größter Feind, ist der Staub; man muß sich also sorgfältig dagegen verwahren. Die Farben müssen auf mattgeschliffenem Cristalle gerieben, und die Arbeit, wenn man davon geht, vorsichtig bedeckt werden. Die Pallette lasse man nicht in der Sonne, oder im Staube liegen. In seinen Pinseln lasse man nie die Farbe trocknen, denn sie werden dadurch hart und unbrauchbar. Geht man ab von seiner Arbeit, so wasche man sie aus und gebe ihnen durch einen Druck zwischen den Lippen ihre gehörige Spitze. — So geringfügig diese Bemerkungen scheinen, so guten Nutzen gewähren sie doch. Sie verhelfen zu einer Fertigkeit frisch zu arbeiten, und bekanntlich sieht sich jedermann gerne frisch gemahlt. Die Damen finden ihre Rechnung dabey, und folglich auf der andern Seite auch die Mahler.

Kap. XVI.

Art zu verwaschen in der Miniatur-Mahlerey.

Will man an seiner Arbeit etwas ändern, wenn man bereits weit damit gekommen ist, so benetzt man seinen Pinsel, drückt ihn mit den Lippen, um ihn des überflüßigen Wassers zu entladen, und überfährt damit den Theil, den man an Farbe schwächen oder verlöschen will; man läßt ihm Zeit anzuziehen, punktirt denn mit dem Pinsel, (in welchem weder Farbe noch Wasser bleiben darf) nach und nach die aufgeweichte Farbe weg, und trocknet ihn jedesmal auf einem Blatt weissen Papiers. Ist man bis auf den elfenbeinenen Grund gelangt, so legt man wieder den weggewaschenen Theil nach Maßgabe der übrigen Arbeit an.

Man kann auch fehlerhafte Stellen mit einem kleinem Stücke os sepiae verlöschen, welches als ein Stift zugeschnitten wird. Je kleiner der zu verreibende Theil ist, je feiner muß dieser Stift seyn. Eben dieses os sepiae wird gebraucht, dem Elfenbein das Fett, oder

den Schmuz zu benehmen, der unter der Arbeit sich hier oder dort angesetzt hat.

Kap. XVII. Vom Gliedermanne.

Man verlasse sich nie auf die Bewegungen, welche der Gliedermann angibt, bis man sie sorgfältig mit seiner korrekt entworfenen Zeichnung nach der Natur verglichen hat. Geschieht dieses nicht, so wird bey allem angewandten Fleiße, der Figur immer etwas von der steifen und unnatürlichen Stellung der Maschiene ankleben. Die Natur hat in ihren Formen, ihren Stellungen, ihren Umrissen, etwas Rundes und Markichtes, das man vergeblich in dem Gliedermanne sucht. Seine Bewegungen sind tod; die Natur hingegen hat in ihrer tiefsten Ruhe etwas Belebtes, und flößt dem Künstler ein Feuer ein, welches auch über seine Werke Leben verbreitet. Streng genommen, ist der Gliedermann blos zu solchen Dingen gut, die Geduld und Fleiß in Nachahmung der Nebendinge erfordern, als Zeuge, Spitzen, Stickereyen.

Kap. XVIII.

Nöthige Erinnerungen.

Eine unvermeidliche Unannehmlichkeit in der Mahlerey, ist die Nothwendigkeit, Portraits zu mahlen. Was diese Arbeit schwer macht, ist nicht so wohl das Treffen der Aehnlichkeit, als die Schwierigkeit, treue, und doch nicht häßliche Vorstellungen zu liefern. Am wenigsten wird der Ausdruck starker Züge vergeben. In der Miniatur muß man sich sorgfältiger, als in jeder andern Mahlerey hüten, diese Züge so scharf zu mahlen, als sie dem Auge scheinen; es muß stets Rücksicht auf die Verkleinerung des Gegenstandes genommen werden.

Die Vollkommenheit besteht in dem feinen Ausdruck der einzelnen Theile. Man vernachlässige Nichts, was die Physionomie der zu mahlenden Person (angenehm) characterisirt; man verfalle aber nicht in jene grobe, freilich leichte Manier gewisser Künstler, die alles überladen sehn. Es ist dieses ein unumstößlicher Beweiß der abgeschmacktesten Mittel-

mäßigkeit.

mäßigkeit. Man sehe ohne Bedenken alles schöner bey einem Geschlechte, das stets zu gefallen wünscht.

Die Kunst wird bey allen ihren Bemühungen die Natur immer nur unvollkommen abbilden. Man muß daher zu rechter Zeit stehen zu bleiben wissen, und nicht vergessen, daß die mannigfaltigen reitzenden Bewegungen in der Natur das Bild immer tief unter das Original setzen müssen.

Man mache sich eine Idee von verschiedenen vereinigten Bewegungen in dem zu mahlenden Gegenstande; man bewahre sie auf in seiner Imagination, und besonders sey die äusere Mobilität, die das Modell zeigt, dem Geiste stets gegenwärtig.

Nie lasse man sich durch indiscrete Rathgeber abschrecken, die den Künstler durch eine Menge schiefer Urtheile ermüden. Diese Urtheile sind theils affectirt, und von dem Neide eingegeben; theils sind es blose Schmeicheleyen. Die unerträglichsten und widerlichsten sind die ungereimten Bemerkungen unwissender und einfältiger Afterkenner. Wie dem nun sey, so unterdrücke man sorgfältig die Ausbrüche des

Unwillens, den ähnliche Sottisen unvermeidlich erregen müssen.

Der Künstler, der sich fühlt, muß, ohne auf Bescheidenheit Verzicht zu thun, Alles hören, Alles vergleichen, sich aber stets auf sein Genie und seinen eigenen Geschmack verlassen. Ich rathe ihm, seine Arbeit nicht eher zu zeigen, als bis sie vollendet ist. Auf diese Weise entgeht er der Gefahr, aus Schwachheit, Gefälligkeit, oder auch aus falscher Ueberzeugung, Aenderungen zu unternehmen, die sie nur entstellen würden. Das dem Anschein nach: Bessere ist oft der größte Feind des Guten. Die Satyre wird freilich die Geisel schwingen; doch was liegt daran? Ist nicht das Schöne zu allen Zeiten schön? Vergeblich schreit die Unwissenheit und Scheelsucht; wahre Schönheiten werden immer auf Kenner und ächte Kunstliebhaber Eindruck machen, und ihren Beyfall erwerben. Dieser Beyfall allein gewährt dauerhaften Ruhm, und setzt Männer von Talenten an die verdiente Stelle.

Kap. XIX.

Von der Stellung des Portraits.

Jede Person kann unter verschiedenen Ansichten abgebildet werden, die bald mehr, bald weniger vortheilhaft sind. Einige Stellungen sind reitzender, andere characteristischer. Erstere wählt man vorzüglich für Frauenzimmer und Kinder: letztere aber für Männer, weil sie leichter eine treffende Aehnlichkeit gewähren.

Auch die Stellung des Körpers characterisirt sehr eine Person. Der Künstler muß mit feinem und richtigem Geschmacke für seinen Gegenstand die angemessenste Bewegung wählen. Er muß die Natur belauschen, ihr aber nicht Gewalt anthun, und jedes Individuum in seinem natürlichsten Character vorstellen. Das Portrait muß die vollkommenste Nachahmung der Natur seyn. Es muß das Original nicht nur durch seine eigenthümlichen Züge, sondern auch durch seine Stellung, seine Wendungen und seine Kleidung genau bezeichnen, und von andern Personen unterscheiden. Alles dieses

hat der Künstler auf das Pünktlichste auszudrücken. Es sey mir erlaubt, diese Bemerkung durch Beyspiele noch weiter zu erläutern.

Julie hat etwas zärtlich Schmachtendes in ihrer Person. Ihr Kopf neigt sich nachlässig gegen die Schulter. Ihr ganzer Anstand ist leicht und reitzend. Dieses anscheinende Träge ist ein Characterzug, aus welchem die Neigungen des Herzens zu erkennen sind. Man versäume also nicht die Gelegenheit, ihn auszudrücken. Das höchste Verdienst unserer Kunst ist, Seelenrührung durch Fesselung der Augen.

Dortchen ist lebhaft muthwillig. Aller Augen auf sich zu ziehen, ist ihr einziger Wunsch. Man setze also ihren Kopf stark der Bewegung des Körpers entgegen. Sie scheinen schnell vorbey zu rauschen, und blos zu sagen: Beseht mich! bewundert mich.

Florine, die unschuldige Florine, kennt noch nicht die Liebe. Sie weiß noch nicht, daß sie geschaffen ist, zu gefallen; sie scheint sich zu wundern über die Schmeicheleyen, die sie hört. Man mahle Florine mit vor sich sehendem Gesichte, und so, daß sie nichts mit Wohlgefallen zu betrachten scheine.

Röschen

Röschen ist noch kaum über die Kinderjahre. Ihre Puppe, ihr Hund, ihr Vogel, ist das Einzige, was sie Theures hat. In ihrem Spielapparate findet sie ihr ganzes Glück. Man gruppire sie mit einem solchen Lieblingsstücke. Sie scheine für nichts Anderes Sinn zu haben, als für das, was in dem gegenwärtigen Augenblicke ihre Aufmerksamkeit beschäftiget; auf diese Art wird man in ihr das Bild des Glückes mahlen.

Man stelle immer den Character der Person vor, wie man ihn in der Natur gefunden hat. Man zeige Röschen nie vor ihrem Putztische; man schildere jene mahlerische Unordnung, die ein so treues Gemählde der Sorglosigkeit junger Mädchen vor dem Alter die Leidenschaften gibt. Bey ihnen ist eine schöne Unordnung das Werk einer schuldlosen Einfalt, so wie sie — in der Ode, nach Brileau, ein Werk der Kunst ist.

Josephe ist voll Empfindsamkeit und feiner Gefühle. Mancherley Harm zehrte an ihrem Körper, und ihre Magerkeit erregt stilles Mitleid. Man mahle Josephen mit gerade auf das Gesicht fallendem Lichte, und bringe nicht zu starke Schatten in ihre Figur;

 sie

sie würde sich betrüben, und ihr Bild hätte nichts Tröstliches für Personen, die für das Original sich interessiren.

Fanny ist jung und lebhaft; eine liebenswürdige Unempfindliche von ungefehr achtzehen Jahren. Gesundheit und sorgenlose Munterkeit funkeln in ihren Augen. Man fasse hiervon das Characteristische, und stelle treffend ihren Kopf. Sitzen lasse man sie ja nicht lange, denn Fanny empfindet schon Ueberdruß. Man mahle sie nicht in einem Armstuhl; denn kaum kann sie bis zum Ende der Mahlzeit über Tische bleiben.

Der Chevalier Lindor ist zum Unter-Lieutenant erhoben worden. Zwar war er noch nie bey seinem Regimente; aber er versteht die Kunst, sich mit allgemeinem Beyfall der Schönen zu putzen. Die kleine zornige Miene, die ihn so gut kleidet, wenn er seinen Kammerdiener unter dem Frisiren mit Ohrfeigen, es besser zu machen, ermuntert; sein Soldaten-Halsband, oder die galante Spitzenbinde, in welcher er bis über den Ohren steckt: Alles das darf ja nicht auser Acht gelassen werden. Lindor hält es für eine wichtige Sache, in dem möglichst elegantesten Kostum zu

para-

paradiren. Vor allem falle sein Achselband vortheilhaft in die Augen; die rechte Schulter sey gedeckt; Körper und Kopf gerade; sein Kleid schließe vollkommen, und mache nicht die mindeste Falte; die Brust hebe sich hervor, mit einem Worte, seine ganze Stellung sey so schimmernd, daß er zu sagen scheine: Sehen Sie nur, meine Schönen; sehen Sie nur, was für ein niedliches Männchen ich bin; und ach!, Sie verliehren mich! Nächstens reise ich zur Armee! Wenn der Pinsel des Künstlers nicht das niedlich läppische Wesen treffend ausdruckt, so ist Lindors Bild nicht natürlich, und hat keinen Werth.

Mahlt man einen tapfern Krieger, so gebe man seinem ganzen Anstande, und jeder Bewegung die edle und stolze Wendung, die ihn characterisirt, und so vorzüglich kleidet. Seinen Kopf stelle man der Bewegung seines Körpers gerade entgegen, und die Arme lasse man geschickt mit einander kontrastiren. Man muß sehen, daß er kommandirt, oder sonst in Handlung ist; das Spiel der Lichter und der Schatten muß auf freyem Felde von dem Sonnenglanze herzurühren scheinen. Alle Massen müssen stark seyn; in seinen Augen brenne die

Begierde nach Gelegenheit zu großen Thaten. Man vermeide alle Grimassen. Wahre Tapferkeit ist nie affektirt.

Hat man das Bild eines großen Staatsmannes, zum Beyspiel eines Neckers, zu entwerfen; so verbinde man den Edelsinn des Helden mit der Empfindsamkeit des Patrioten; das scharfe, feste Auge des guten Politikers mit der Redlichkeit des rechtschaffenen Mannes; jeder Zug sey stark, und die Aehnlichkeit vollkommen. Die Menschenliebe, die Gerechtigkeit, der Patriotismus rc. ganz Europa wird den Fleiß des Künstlers mit Dank lohnen.

Lassen zwey junge Verlobte sich mahlen, deren Bund wechselseitige Neigung schloß, und die sich auf das Zärtlichste lieben; so übersehe man die Züge, die etwas fehlerhaft scheinen, und mildere besonders bey dem weiblichen Bilde die Formen. Bey beyden sey das Kolorit frisch; Verlangen glänze in ihren Augen; man erblicke in ihnen schon den Vorgenuß der Seligkeit, von ihrer Imagination. So lange sie sitzen, unterhalte man jedes insbesondere von seiner glücklichen Wahl. Die Leidenschaften der Menschen wollen selbst in

dem

dem Augenblicke noch gereitzt seyn, wo sie am heftigsten scheinen. Beschäftigt man sie lebhaft mit dem Gegenstande, von welchem sie voll sind, so erhascht man leicht ihre eigenthümlichen Züge, und giebt ihrem Bilde Farbe und Leben.

Hat man eine Dame vor sich, die unter der Last der Vierziger seufzt, und die Wehmuth sieht, daß, auser ihrem Manne ihr Niemand mehr die Kur macht; so mahle man sie, wie sie ist; doch entferne man sich nie von der allgemeinen Regel, seine Arbeit immer etwas zu verschönern. Uebrigens wird sich aus ihrer Unterhaltung leicht erforschen lassen, zu welchem Gebrauche sie ihr Bild bestimmt. Man suche sich, ganz ausschlüßlich nach ihrem Geschmacke zu richten. Hat eine vollkommene Aehnlichkeit nicht viel Schmeichelndes für sie; so mahle man sie aus dem Gedächtnisse, wie sie ehedem war, und bilde ihren Kopf überhaupt ganz so, wie sie ihn wünscht. Man beobachte genau die Farbe ihrer Augen, und ihrer Form überhaupt; ihre Züge und Haare bessere man so viel nöthig ist.

Handelt der Künstler nicht nach diesen Grundsätzen; so mißlingt ihm seine Arbeit,

und bleibt ihm liegen. Zum Nachtheil seiner Ehre kann ihm vielleicht noch etwas schlimmeres begegnen, wenn er sich mehr als Künstler, denn als Politiker zeigt.

Noch muß ich erinnern, daß man einer solchen Dame nie Gemählde junger galant gekleideter Personen darf sehen lassen; denn sie würde gewiß auf gleiche Art gemahlt seyn wollen.

Kap. XX.

Von dem Helldunkel.

Die Vertheilung der Gegenstände, der Farben und der Nebenwerke haben unstreitig Einfluß auf die Wirkung, die das Helldunkel im Ganzen hervorbringt.

In Vertheilung der Gegenstände erhält man diese Wirkung durch Massen, welche durch geschickte Anordnung die Localfarben mit den Schat-

Schatten vereinigen. Durch die Vertheilung der Farben werden diese Massen besser hervorgehoben: sie erhalten grösseren Glanz, und das gerade einfallende Licht macht die Schatten stärker. Die Nebendinge endlich, vervielfältigen dieselben, durch die Kontraste, welche aus accessorischen Lichtern und Schatten entstehen, die, ohne die Gränzen der Wahrscheinlichkeit zu überschreiten, ein Gemählde mahlerisch machen.

Das Helldunkel drängt alles zurück, was in dem Gemählde bloses Nebenwerk ist; es hebt das Hauptbild hervor, verhindert die zu vielen Winkel, gibt dem Auge eine feste Richtung, und verschaft ihm den ausschlüßlichen Genuß des Gegenstandes.

Die Abstuffung der Lichter und Schatten muß mit Ueberlegung geschehen: Sie müssen zusammentreffen, ohne sich zu berühren. Die Wendeseite des Kopfes darf nie stark schattirt noch kolorirt werden.

In dem Miniatur-Portrait ist die Beobachtung der Einheit des Gegenstandes noch nöthiger und wichtiger, als bey großen Gemählden. Das Hauptbild muß dergestalt hervorstechen, daß nichts die Aufmerksamkeit davon

abzu-

abzuziehen vermag. Vorhänge, Hausrath und andere solche Dinge dürfen nie in Miniaturen aufgenommen werden, wenn man die Farben nicht gut zu brechen versteht, damit sie den Hauptgegenstand nicht verdrängen.

Nimmt man Landschaften zum Hintergrunde, so gehe man nicht zu sehr ins Kleine, und bediene sich keiner zu gesuchten Färbung. Alles, was zu dem Grunde eines Gemähldes gehört, muß der Hauptgruppe oder dem ersten Gegenstande aufgeopfert werden. Dieser allein muß das Auge auf sich ziehen, es beschäftigen und verführen.

Hieraus läßt sich schließen, daß die ganze Kunst des Helldunkels in der glücklichen Wahl der Lichter, der geschickten Vertheilung der Schatten und in der Art besteht, allen Theilen eine schöne Beleuchtung zu geben, damit sie angenehm durch die Stärke und die Ruhe der Lichter täuschen.

Kap.

LB Coburg

Kap. XXI.

Schwachheiten, vor denen man sich zu hüten hat.

Nichts deucht mir lächerlicher, als die Schwachheit, sich lachend mahlen zu lassen; und doch will heutiges Tages in seinem Bilde jedermann lachen. Man sieht allenthalben sardonische Figuren. Ich meines Theils, denke mir nichts lästigers, als einige Stunden lang, auf einen Stuhl gepflanzt, convulsivisch den Mund zu verziehen.

In der Abbildung eines Portraits kann nur die Lage eines einzigen Augenblicks aufgefaßt werden. Der Schicklichste ist der beste, und unstreitig ist dieses der, in welchem die Person sich mit einer angenehmen Idee zu beschäftigen scheint, die Ausdruck über das Auge und jeden Gesichtszug verbreitet, und eine angenehme Heiterkeit erzeugt. Welcher Unterschied aber, zwischen der leichten und beinahe unmerklichen Bewegung der Muskeln in einem freundlichen Halblächeln, und den convulsivischen

Verzerrungen eines unmäßigen oder gezwungenen Gelächters!

Wollte man erwägen, daß anhaltendes Lachen eine Grimasse ist, die die Gesichtszüge entstellt, sie scharf, hart und alt macht; man würde die Mahler nicht mehr, wie bisher, quälen.

Man denke sich den Fall, daß ein böser Genius sich unter eine lärmend = lachende Gesellschaft mischte, und ihre Gesichtszüge auf immer in der Lage fest hielte, in welcher er sie bey dem Ausbruch des Gelächters fand. Würden wohl die Glieder dieser Gesellschaft, wenn sie sich zertheilten, unter andern Menschen nicht als Schwachköpfe, oder Narren betrachtet werden? Auf Gleiche Art verhält es sich mit dem Portrait. Es behält einerley Ausdruck unverändert bey.

Nur kurzes Lachen ist angenehm. Uebrigens gibt es Personen, welche man mit Anstand nicht kann lachen lassen.

Würde es, zum Beyspiel, sich ziemen, einen Mann von Bedeutung lachen zu lassen? einen ernsten Denker, der sich einen Philosophen nennt,

und dafür gehalten seyn will? eine Betschwester und noch viele andere Leute dieser Art? Das Widersinnige wäre zu auffallend; man muß nie die Schranken der Wahrscheinlichkeit überspringen.

Könnte endlich ein Mahler lachen, den man über seine Arbeit schikanirt, dem man seine Bezahlung versagt? O nein gewiß nicht.

Kap. XXII.

Von der nöthigen Geduld bey Miniatur-Mahlereyen.

Wünscht man wichtige Fortschritte zu machen, und mit Nutzen zu studieren; so zeichne man nie übereilt und flüchtig. Man forsche sorgfältig nach den höchsten Lichtern und den tiefsten Schatten. Bey letzteren nehme man besonders Rücksicht auf die Art und das Verhältniß ihrer Mischung; vergleiche sie stets unter einander

der und beobachte wohl, nach welchem Theile sie sich richten.

Hat man sich eine so pünktliche Manier zur Gewohnheit gemacht, so wird man bald zu der gewünschten Fertigkeit gelangen.

Unter allen Gattungen der Mahlerey erheischt die Miniatur die größte Gedult, weil sie die eigensinnigste Vollendung erfordert. Diese Vollendung wird bloß durch die Gradation der Farben erhalten, welche man mit größter Leichtigkeit über einander aufträgt. Der Pinsel darf hierbey die Arbeit kaum merklich berühren.

Blos auf diese Art gelangt man zu einem guten Kolorit, und erhält saftige und anziehende Gemählde.

Ist aller Fleiß, und alle erforderliche Vorsicht auf seine Arbeit verwendet worden; dann erst ist dem Künstler erlaubt, mit sich zufrieden zu seyn. Man bilde sich jedoch nicht gutmüthig ein, das Seinige schon gethan zu haben, wenn man das Lob der Kenner erhält. Eine andere Klasse Menschen wird bald den Rausch der Eigenliebe stören. Diese Leute werfen sich

theils

theils aus Character, theils aus Unwissenheit, oder Verderbtheit des Geschmackes zu Kennern auf, und tadeln Alles. Auf solche bittere Kränkungen muß man sich bereit halten, denn sie sind unvermeidlich, deswegen aber freilich nicht weniger empfindlich. Oft scheitert dagegen die geprüfteste Geduld. Ungerechtigkeiten dringen bis in das Innerste, beunruhigen und bringen bisweilen aus aller Fassung; der Künstler geräth in Versuchung, Pinsel und Palette weit von sich zu werfen. In solchen Fällen fasse man festen Muth, und ist man von der Güte seiner Arbeit überzeugt, so lache man dieser läppischen Diatriben, denn sie sind Stuffen zu dem Gipfel des Künstler-Ruhms.

N. B. Arbeitet man zu lange in einem Sitze, so wird das Auge geblendet. Nie muß man zu anhaltend über einer Arbeit brüten, die Grazie und leichte Ausführung erfordert.

Kap. XXIII.

Anmerkungen.

Mahlt man ein Portrait, so betrachte man sein Modell auch im Profil, um die Abstuffung der Formen richtiger zu beurtheilen. Man ahme hierinnen den Bildhauern nach. Wenn diese einen Kopf modelliren, so umgehen sie das Modell von allen Seiten, um das Verhältniß der Theile und der Züge durch ihre wechselseitige Vergleichung desto besser kennen zu lernen. Dieses Studium ist auch zur Kenntniß der Abstuffung des Lichtes sehr dienlich. Man bemühe sich, die Lichter und Schatten so geschickt zu vertheilen, daß man sich getraue, eine vorwårts, oder halb seitwårts sehenden Kopf, nach dem Gemåhlde im Profil zu zeichnen.

Ist man mit seiner Arbeit schon so weit gekommen, daß man sie nach ihrer Wirkung beurtheilen kann; so halte man sie in einer seinem Gesichte angemessenen Entfernung von sich weg. Man nehme den Spiegel zur Hülfe, und stelle sein Gemåhlde vertikal. Dann wird sich

bald

bald zeigen, ob sich das Bild aus dem Grunde gut hervorhebt, und ob nicht etwa Nebendinge die Wirkung des Hauptgegenstandes (der immer die Figur seyn muß,) stöhren. In diesem Falle müßten durch Laffiren die zu hellen Farben gebrochen werden.

Man bearbeitet die Miniatur-Gemählde, wenn sie schon weit genug gediehen sind, auch umgekehrt von der andern Seite, wider dem Lichte. Aus dieser Probe ergibt sich, ob Ungleichheiten in den Tinten sind; ob sie sich nicht hinlänglich verliehren, oder sich nicht gut mit einander vereinigen. In diesem Falle überpunktirt man die kleinen Niancen, die nicht genug Haltung oder Harmonie haben, mit schwachen Tinten, wodurch man endlich vollkommene Einheit erhält.

Kap. XXIV.

Strenge Beurtheilung seiner eigenen Arbeit. Ein guter Rath.

Am Morgen läßt sich die Arbeit des vorigen Tages am besten beurtheilen. Beym Erwachen sind die Lebensgeister ruhiger und weniger zerstreut; die Einbildungskraft ist gesunder, richtiger, tüchtiger zu einem unpartheyischen und gut durchdachten Urtheile: Der Künstler vergesse, wo möglich, ganz, daß die zu prüfende Arbeit, das Werk seiner eigenen Hände ist, und decke sie mit dem festen Vorsatz auf, sie so strenge zu untersuchen, als wäre sie von einem Andern. Er beurtheile sie genau, so, wie er die Arbeit eines Freundes oder Kunstverwandten beurtheilen würde; und sey muthig sein eigener Richter. Diese Arbeit ist gewiß nicht verlohren. Der edle Wetteifer, der so sehr die Ausbildung der Talente befördert, wird die Folge davon seyn.

Er mache seine Bemerkungen, er bessere, er verarbeite; noch nicht genug, er fange seine

Arbeit ganz von Neuem wieder an, wenn bloß unter dieser Bedingung etwas Gutes erhalten werden kann. Nur eine so muthige Unpartheylichkeit macht einen großen Künstler.

Ueber die Wirkung der Harmonie läßt sich am besten urtheilen, wenn der Tag anfängt, sich zu neigen. Man wundere sich nicht, wenn sich das Kolorit röthlicher zeigt; man sieht den blosen Widerschein des Sonnenlichtes.

Man begnüge sich nicht mit seinem eigenen Urtheil; es ist rathsam, auch mit den Augen Anderer zu sehen, besonders, wenn sich vermuthen läßt, daß sie mehr wissen, als wir. Man benutze ihre Bemerkungen, in so ferne sie der Natur und den Regeln der Kunst gemäß sind.

Diesen Rath haben wohl die Modemahler, diejenigen nemlich, die Gunst oder Vorurtheile in Ansehen brachten, nicht nöthig.

Dieser Eifer, diese unterziehende Arbeit ziemt nur einem ganz kleinen Häufchen Miniatur-Künstler, die nicht so bekannt sind, nicht so großen Zulauf haben, wie jene.

In keiner Gattung der Mahlerey bringt sich der mittelmäßige Kopf besser fort, als in der Miniatur; und doch ist sie die mühevollste und schwerste für Künstler, die sich auszuzeichnen suchen. Nichts ist gewöhnlicher, als Miniatur-Mahler, aber auch nichts seltener, als wahre Künstler unter ihnen.

Warum findet wohl das Niedliche, das Angenehme, das Platte, das Schmutzige so oft seine Käufer? Ich möchte doch wissen, ob ein Gemählde, weil es kleiner ist, als ein anderes, deswegen einen Mangel an Talenten verrathen darf?

Kap. XXV.

Regeln. Unannehmlichkeiten des Künstlers.

Man wage nie Gemählde von eigener Erfindung, ehe man sich ganz vertraut mit der Natur gemacht hat. Man stelle diese Natur so treu vor, als es aus dem Gedächtnisse möglich ist; man bilde sie aber nicht immer sclavisch ab, sondern hüte sich vor kalter und ängstlicher Nachahmungssucht, die einen kleinen Geist verräth. Man treffe eine gute Wahl, die auch in dem Gemählde sichtbar bleiben muß; man wende Fleiß auf seine Arbeit, behandle sie aber mit so grosser Leichtigkeit und gutem Geschmacke, daß niemand die Mühe ahnde, welche sie kostete.

Legt der junge Künstler sich auf die Portrait-Mahlerey, so überlasse er sich ja nicht der eitlen Hofnung, auf einem Pfade voll Blumen zu wandeln. Die Erfahrung wird ihn bald eines andern belehren. Sich Fertigkeiten zu erwerben, ist freilich schwer; aber es ist eine noch viel größere Schwierigkeit zu überwinden: Die

Arbeit des Künstlers kommt Leuten unter die Hände, die entweder schon mit Vorurtheilen angefüllt sind, oder sich doch leicht dafür oder dawider einnehmen lassen. Solche Richter widersprechen sich zehnmal in einer Viertelstunde, bald aus Schmeicheley, bald aus Uebereilung, bald, weil sie nichts von der Sache verstehn.

Der lezte Fall ist der gewöhnlichste. Uebrigens ist es eine bekannte Sache, daß die Art zu sehen so mannigfaltig ist, als die Art zu fühlen und zu leben. Ueber die Person selbst, deren Bild man richtet, wird kein einstimmiges Urtheil gefällt. Daher die so verschiedenen Meinungen über Werke der Kunst

Wenn ein Künstler schwach genug wäre, aus übelangewandter Gefälligkeit jeden Rath zu befolgen, mit dem man ihn bestürmt, so bin ich Bürge, daß sein Bild am Ende kaum noch die menschliche Gestalt behalten würde.

Kap.

Kap. XXVI.

Eigenschaften eines jungen Mahlers.

Arbeiten, frey von Unwahrscheinlichkeiten und anderen Fehlern dieser Art, werden nur durch gesunde Beurtheilungskraft, Gelehrigkeit für den Rath guter Meister und andere Eigenschaften erhalten. Ein junger Künstler muß ganz frey seyn von blinder Eigenliebe. Ich sage, von blinder übertriebener Eigenliebe; denn ein gewisser Grad davon ist nur verzeihlich, sondern sogar nöthig zur Unterhaltung der Aemulation.

Zu lebhafter Auffassung der abzubildenden Gegenstände hat der Künstler Feuer und Thätigkeit vonnöthen. Ohne brennenden Eifer erhebt er sich nie zu einem gewissen Grade von Vollkommenheit.

Das Studium muß er über Alles lieben, muß ohne Rückhalt sich der Neigung für seine Kunst überlassen, und nie vergessen, daß Theorie allein Nichts ist ohne eifrige und eigensinnige Uebung.

Er erlaube sich keine Ausschweifungen, um seine Organen zu schonen. Er mache sichs zur Gewohnheit, früh das Lager zu verlassen, denn die Morgenstunde ist dem Studierenden am günstigsten. Kein Tag ohne Arbeit, sey ihm Gesetz.

Und Sie, meine Schönen, lassen Sie sich nicht die kostbarsten Augenblicke des Tages von ihrem Putztische rauben. Wafnen Sie sich wider die läppischen Schmeicheleyen, die so freigebig an Sie verschwendet werden; befleisigen Sie sich besonders, viel eifriger, als es im Ganzen geschieht, der Korrektheit im Zeichnen. Führen Sie standhaft aus, was Sie unternehmen, und lassen Sie sich Ihre Talente so lieb seyn, als Ihre Reitze. Diese Talente werden freylich nur durch Zeit und anhaltenden Fleiß ausgebildet; aber sie bleiben, und überleben die blühenden Wangen. Die Natur gab Ihnen viele Vorzüge vor uns; nur können Sie nicht so leicht, wie wir, ganz der Ausbildung Ihrer Kunst leben. Folgen Sie, wo möglich diesem Rath, der aus dem Stolz der Männer fließt, mit ihnen zu wetteifern. Ich bin Ihnen Bürge, daß Langeweile Sie seltener quälen, und unsere Liebe für Sie nur feuriger und anhaltender werden wird.

Dieser Rath, ob er gleich etwas moralisch klingt, wird gewiß befolgt; wenigstens von Frauenzimmern, die Muth haben, sich durch ihre Talente zu nähren. Auch wende ich mich bloß an diese Klasse, die philosophischer ist, als die übrigen.

Kap. XXVII.

Bemerkungen.

Ein Mahler, der bloß den Pinsel zu führen und Aehnlichkeiten zu treffen weiß, versteht noch nicht Alles, was ihm nöthig ist, sich Kunden zu erwerben. Hierzu gehören noch zwey sehr wesentliche Stücke.

Er muß erstlich denen gefallen, für die er arbeitet. Der Miniatur-Mahler hat besonderen Fleiß auf das Studium der Moden zu wenden. Den mehresten Schönen ist mehr an dem Putz ihres Portraits, als an der Aehnlichkeit gelegen. Die Nebendinge seyen leicht und rei-

zend,

zend, und die Haare in schöner Unordnung. Der Künstler erwerbe sich den Titel eines Mahlers der Grazien, und die Göttin des Glücks wird um ihn wohnen. Er beobachte in den Schauspielen, und auf Promenaden die verschiedenen Wendungen des Kopfes, und die mannichfaltigen Stellungen des Körpers. Je ungekünstelter sie hier sind, je angenehmer sind sie. Er zeichne die Idee davon in sein Taschenbuch, so, daß er dieser Entwürfe sich bey Gelegenheit bedienen kann. Er beschäftige sich ganz mit seiner Kunst, und untersuche Alles; er belausche die Natur und überrasche sie in so reizenden Augenblicken.

Zweytens. Je kleiner das Miniatur-Gemählde ist, je weicher muß es im Tone gehalten werden. Die mannigfaltigen Tinten müssen gut verschmolzen und vereiniget seyn. Ueberhaupt halte man das Ganze so zart, als möglich, und vermeide die zu hellen und bunten Farben. Man betrachte die Natur in der Kamera obscura; man wird sehen, wie silbern und duftig sich alles zeigt. Auch hüte man sich bey Vermeidung eines Fehlers in einen andern zu verfallen: Das Gute liegt in der Mitte, zwischen zweyen gleich tadelswürdigen Extremitäten.

Kap. XXVIII.

Vom Zulauf.

Wahre Talente vertragen sich beynahe nie mit vielen Geschäften. Ist der Künstler schwach genug, jeden schiefen und beugenden Rath zu befolgen, der ihm unter der Arbeit von den Anwesenden gegeben wird, so müssen seine Gemählde nothwendig äuserst schlecht gerathen: Leute von Einsichten machen dann nachtheilige Schlüsse auf seine Talente, und werfen ihn unter den Haufen der so genannten gefälligen Mahler.

Indessen muß der Künstler sich doch auch nicht zu hartnäckig gegen Personen beweißen, deren Stimme Gewicht im Publicum hat; er würde von ihnen verschrieen werden. Zudem hat der Miniatur-Mahler gegenwärtig keinen Anspruch mehr auf Unsterblichkeit. Man betrachtet seine Arbeiten als blose Modetändeleyen und doch leben wir in dem aufgeklärten philosophischen Jahrhunderte!

Wen glaubt man wohl, daß Ihro Gnaden die Frau Baronesse, oder die Frau Marquise zu Richtern über die Verdienste eines Künstlers aufrufen, den sie so lange quälten, sie recht weiß, recht schlank, recht frisch und jung zu mahlen? Sie klingeln, und lassen erst ihren Schweitzer, dann ihren Kutscher, ihren Vorreiter, ihren Stallknecht, ihren Frotteur, ihre Bediente rufen, und befehlen ihnen, ihre Meinung davon zu sagen. Haben sie nicht die Gabe, in Ihro Gnaden Seele zu lesen, und wie sie, zu urtheilen, so ist es dummes Vieh. Hatte der Mahler nicht das Glück, diesem Areopagus zu gefallen; so wird das Bild zurückgegeben. Der eine spricht: er erkenne Ihro Gnaden nicht in diesem Portrait; der andere bemerkt: es sey der Kopf Ihro Gnaden in der Natur grösser, als in ihrem Bilde. Dieser hält den Mund des Gemähldes für zu groß; jener die Augen für zu klein. Dabey heften nun diese lächerlichen Senatoren ihre Blicke starr auf die Augen ihrer Gebieterin, suchen zu errathen, wie sie sprechen sollen, und fällen dann ganz aufgeblasen, von der Ehre, die ihrem Scharfsinne wiederfährt, ein Endurtheil, gegen welches keine Appellation Statt findet.

Ueber den allzugedultigen und allzupassiven Künstler regnen stromweise die abgeschmacktesten Sottisen, uud er schleicht ans dem Hanse, ohne Hofnung eines andern Lohns, als das Gelächter seiner Richter.

Kap. XXVIIII.

Scharlatanismus.

Viele, die von dem Dämon der Mahlerey besessen, sich dem Portrait widmen, glauben vielleicht aus Unerfahrenheit, es sey genug, gut zeichnen, gut koloriren, gut mahlen zu können. Hoft ein Künstler wirklich mit diesen Kenntnissen allein sich Geld und Ehre zu erwerben, so täuscht er sich. Freilich gibt es noch Leute von Geschmack. Aber verbindet er im Ganzen mit der Fertigkeit gut zu arbeiten nicht auch die Gabe, sich nach tausend lächerlichen Meinungen zu schmiegen, die oft so übertrieben sind, daß sie viele Künstler muthlos machen, so entsage er ganz der Hofnung, Aufse-

hen zu erregen. Spricht man ja von ihm, so sind es Klagen.

Will ein Miniatur-Mahler im Publico Mode werden, so miethe er sich ein prächtiges Quartier, kleide sich mit größter Eleganz, stelle sich sehr beschäftiget, mahle sehr theuer, zeige sich beym Schauspiel in den ersten Logen, und zwischen den Kulissen. Was es auch koste, er muß einigermassen Scharlatan seyn.

Der Rath ist etwas sonderbar; man wird aber merken, wie ernstlich ich ihn gebe. Das ächte Publikum lacht der stillen Talente eines bescheidenen Künstlers; so sey es denn auch mir erlaubt, der Begierde zu lachen, mit welcher es in die Netze der Landläufer stürzt, die die Kunst besitzen, es zu blenden, und ihm Staub in die Augen zu streuen. Folgende Züge mögen seine Gutherzigkeit beweisen.

Ein Pförtner, aus der Vorstadt Montmartre, machte mit großer Zuversicht bekannt: Er besitze ausschlüßlich die Kunst, in vier und zwanzig Lektionen so gut, als die größesten Meister mahlen zu lehren. Er versicherte, man brauchte selbst nicht die min-

desten

besten Vorkenntnisse im Zeichnen zu besitzen. Für die Mittheilung dieses schätzbaren Geheimnisses forderte er bescheiden nicht mehr als sechs hundert Livres. Vielleicht glaubte niemand eine solche Ungereimtheit? O ja! sehr viele glaubten sie. Damen vom Stande ließen diesen Mann rufen, und gaben dem neuen Apoll auf manchen Monat Arbeit. Und was mochte er sie wohl lehren? Was er sie lehrte? Er ließ sie schöne englische Kupferstiche illuminiren, die er auf der linken Seite dünne schabte, und mit Firniß durchsichtig machte. War dieses geschehen, so kleckte er dicke Oehlfarbe darauf, und darinn bestand das ganze Geheimniß. Der abscheuliche Geruch des Terpenthins und des Firnisses erregte endlich Eckel für die Kunst und den Künstler.

Ganz Paris strömte im Jahr 1784. nach der St. Thomas-Strasse. Ein zweyter Mesmer Namens M .... ließ Zettel austheilen, in welchen er allen Herrn und Damen in Paris versprach, sie auf Subscription in drey Monathen Miniatutur mahlen zu lehren. „Diese Kunst, schrieb er, meine Herren und Schönen, kostet Sie weder hundert Louis'dor, noch sechzig, selbst nicht einmal dreißig, sondern nur sechse, damit Sie alle davon profitiren können.

Eben dieser M..... ließ am Palais Royal, an der neuen Brücke und auf allen öffentlichen Plätzen dem Publico Zettel aufdringen, in welchen er sich anheischig machte, nicht mehr als vier und zwanzig Livres für ein Miniatur-Portrait zu fordern.

Sein Haus wurde bald voll von den Liebhabern der zahlreichen Klasse, die nur suchen, was wohlfeil ist. Man bestellte bey ihm Gemählde zu Viertelhunderten. Wer vier und zwanzig mahlen ließ, erhielt das fünf und zwanzigste frey. Das Auditorium dieses großen Genie's war voll von gravitätischen Sudlern, die unter seiner weisen Aufsicht ihre Lehrzeit in der Portrait-Mahlerey erstanden, und pünktlich ihre sechs Louisdor pränumerirten. Was that nun der große Mann? Was er that? — Leider — O der Mitleidigste würde sich satt lachen, wenn ich mit Anstand die häufigen Beweise der Leichtgläubigkeit unserer Modestutzer anführen könnte; und der groben Netze gedenken wollte, in die sie so oft blindlings rannten. —

Kap. XXX.

Der Mahler selbst ist sein bester Kunstrichter.

Hat der Künstler es in seiner Kunst schon so weit gebracht, daß er vor Andern seine Kräfte fühlt, so kann er als der beste Richter seiner Werke allen Schwierigkeiten trotzen, der Vorurtheile lachen, und alberne Afterkenner verachten. Dieses setzt jedoch einen Mahler voraus, der alle Theile seiner Kunst übersieht, sie vollkommen in seiner Gewalt hat, und mit Verstand zu benutzen weiß, mit einem Worte, einen großen Künstler. Da die Praxis, ohne Theorie allein nicht hinlänglich ist, so müssen beyde sich die Hände bieten. Die Mahlerey gleicht einer langen Reise, auf der man eines verständigen Führers nicht entbehren kann.

Nicht immer ereilt der Schnellste am sichersten das Ziel.

Kap. XXXI.

Werth des Urtheils seiner Kunstverwandten.

Unterwirft man seine Arbeit der Beurtheilung eines Kunstverwandten, so kann man durch dessen anscheinende Freimüthigkeit oft sehr leicht hintergangen werden. Man beobachte daher aufmerksam die Veränderungen auf seinem Gesichte. Wird er bleich, und betrachtet er lange das Gemählde, so ist die Arbeit gut: Ist er aber zu freigebig mit seinem Lobe; nimmt er es mit einem Bravo in die Hand, und versichert hundertmal auf seine Ehre, es sey vortreflich: so ist dieses ein sicheres Zeichen, daß sie nur sehr mittelmäßig ist. Leider! weiß ich aus Erfahrung, daß dieses gewöhnlich der einzige Nutzen des ihnen bewiesenen Zutrauens ist. Doch rede ich hier nicht von wahren Freunden oder ächten Kunstverständigen. Das Lob der letzteren ist belehrend; erstere sprechen, wie sie denken, und selbst in ihrem Schweigen liegt Ausdruck ihrer Gedanken.

Kap. XXXII.

Wie nůzlich es ist, gute Meister arbeiten zu sehn.

Es ist dieses in meinen Augen der beste Weg zu schnellen Fortschritten. Was in bildenden Kůnsten sich durch die Augen dem Gedåchtnisse einprägt, vergißt sich viel schwerer, und nůtzt ungleich mehr, als alles, was man über solche Materien liest: Eine Wahrheit, die die Vernunft uns lehrt, und die Erfahrung beståtiget.

Um aber mit wahrem Nutzen diesem stillen Unterrichte beizuwohnen, muß man schon so viel wissen, daß man einsieht und versteht, was gelehrt wird. Man muß das Kunstwerk mit der Natur vergleichen, und sich von dem Kůnstler den Weg zeigen lassen, auf welchem er sich dem Urbilde zu nåhern gedenkt.

Aus der Wißbegierde fließt gewöhnlich die Bereitwilligkeit guten Rath zu befolgen; nur muß diese Bereitwilligkeit unverzůglich sich mit Eifer thåtig beweisen.

Kap. XXXIII.

Mannigfaltige Freuden des denkenden Beobachters der Natur.

Wenn wir das Studium in Bezug auf die mannigfaltigen Verhältnisse des menschlichen Lebens betrachten, so ließe sich freilich eine Hauptquelle unserer Glückseligkeit daraus herleiten. Vielleicht kann dieses aber nur mit einigem Unterschiede geschehen.

Der Weise, spricht man, sollte sich ganz der Selbsterkenntniß widmen. Sollte man nicht noch beyfügen, und der Menschenkenntniß überhaupt? Der Mensch ist nicht zur Einsamkeit gebohren. Er steht von Kindheit an in gesellschaftlichen Verbindungen; will er sich darinn erhalten, so muß er die menschliche Gesellschaft nach allen ihren Theilen kennen lernen, und wissen, durch welche Triebfedern diese Theile zusammengehalten und in Bewegung gesetzt werden: mit einem Worte, er muß wissen, unter welchen Leuten er lebt.

Menschen-

Menschenkenntniß wäre also, ohne Widerrede das wichtigste Studium, dem der Vernünftige sich widmen sollte. Es ist das nöthigste, vielleicht das einzig nöthige zu seinem Glücke, und doch wird es gewöhnlich am meisten versäumt, und erst nach einer vieljährigen Erfahrung unternommen, wenn bey einem Zusammenfluß vieler auffallender Umstände sich entdeckt, daß ihr Grund nirgend anders, als in den Tugenden oder Lastern des menschlichen Herzens zu finden ist, wo man ihn bis dahin am allerwenigsten suchte.

Wir wollen aber das aus der Uebung im Denken fließende Vergnügen nur überhaupt betrachten, und untersuchen, ob ein Mann, der sein ganzes Leben dem Studio widmet, wirklich glücklicher ist, als der Unwissende, der genießt, ohne zu wissen, was er genießt; der nichts sieht, noch fühlt, als was Bezug auf seine physischen Bedürfnisse hat, an welche allein seine kalte träge Seele gekettet ist. Ein solcher Mensch gleicht einem neugebohrnen Kinde: Es hat Augen, und sieht nicht; sein schwacher matter Blick sucht und unterscheidet nichts; sein Ohr hört die Töne, aber ganz verwirrt, und sein Mund stammelt unverständlich. Die ganze

Natur ist für dasselbe so gut als ungeschaffen; es ahndet nicht sein eigenes Daseyn. Eben so betrachtet der Unwissende mitten auf dem Schauplatze der Natur, ihre hinreisenden Schönheiten mit todem Auge; nichts ist vermögend, seine Seele aus ihrem lethargischen Schlafe zu wecken; er sieht, er hört, er fühlt nicht. O wie viele Freuden sind nicht für ihn dahin!

Was ist nicht gegen ihn ein Mann, der geübt im Denken, das vor allen große und lehrreiche Buch der Natur studiert; ein Künstler der ihr nacheifert, und durch seinen Pinsel sie zu einem zweyten Leben ruft. Ihm öfnet sie ihr ganzes großes, majestätisches Schauspiel. Mit welch seligem Entzücken er sie bewundert! mit welcher Wißbegierde sein Auge sie durchspürt, ihr ihre Geheimnisse abzulauschen, und zu entreißen sucht! — Für ihn bedeckt die Erde sich mit Saaten, und die Bäume krümmen sich unter der Last der reitzendsten Früchte; für ihn verkündigt majestätisch die Morgenröthe den prachtvollen Aufgang der Sonne; für ihn stürzt sich feyerlich rauschend der Fluß von hohen Felsen herab. Er bildet ihn nach, mit solcher Treue, daß, wer ihn sieht, sein betäubendes, schreckhaftes Getöse zu hören glaubt. Mit seligen

Empfindungen liest der Künstler die Wirkung seiner Zauberkunst in den staunenden Augen aller derer, die seiner Hände Werke betrachten. Oft beschäftigt er sich mit geringern, aber seiner Kunst nicht weniger würdigen Gegenständen: Er mahlt eine Rose: Er gießt gleichen Reitz aus, über alle seine Gemählde, und ihm selbst wird der erste Genuß zu Theil. Mit welchem Vergnügen sieht er nicht unter seinem Pinsel den Umriß dieser köstlichen Blume sich ründen! Wie frisch, wie rein ist ihre Farbe! Sie täuscht das Auge; er selbst vergißt, daß sie seiner Hände Arbeit ist, und athmet ihren Wohlgeruch.

So wartet seliger Genuß allenthalben des geschickten Künstlers unter der Arbeit. Ein gleiches gilt von allen Wissenschaften. Wer sich ihnen weihet, erweitert seine Existenz, und verbreitet sie über Alles was er unternimmt. Bey jedem Schritte findet sich neuer Stoff zu Vergnügen. Je mehr er weiß, je mehr will er wissen. So erreicht er endlich das Ziel seiner Tage, und ihm bleibt nichts zu wünschen übrig, als daß er Zeit gehabt haben möchte, auch andere zu dem Genusse der Freuden fähig zu machen, die ihm hienieden zu Theil wurden, Er hätte sie so gerne mit allem getheilt, was ihn umgab!

Kap. XXXIV.

Aufruf an meine Kunstverwandten *).

Vereinigen Sie sich mit mir, schäzbare Freunde, wider die Horde der sogenannten Miniatur-Mahler, die, Blindgebohrnen gleich, sich auf die Bahn der Kunst wagen, und tastend darauf forttaumeln. Bey allen ihrem albernen Stolze werden sie ewig im Schlamme kriechen. Weit von uns alle Löhnlinge, die, selbst bestraft durch ihre übertriebene Gefälligkeit, nichts mehr zu Stande bringen, als unnatürliche, manierirte Ton- und Geschmacklose Spielwerke, Fächermahlereyen, die zur Vernichtung des guten Geschmackes erfunden wurden. Je mehr Bewunderer ihnen ihre Werke unter der aberwitzigen Menge verschaffen, je größer ist ihre Schande.

Fürch-

*) Herr Violet versteht hierunter blos studierende, denkende Mahler.

Fürchten Sie ihn, jenen schnell vorübereilenden Ruf, der Schande über die Lobredner und die Gelobten verbreitet.

Wird wohl ewig die lächerliche Modetyranney auch an den schönen Künsten ihren Despotismus üben? Werden sie nie frey werden von diesem lästigen Drucke? Vielleicht werden sie es einst unter unsern Enkeln: Eher aber ist keine Hofnung zu einer so glücklichen Revolution, als bis das Publicum sich nicht mehr von Meinungen beherrschen läßt; bis es lernt richtig, redlich und partheylos zu urtheilen.

Dann wird das wahre Schöne wieder in seine verlohrnen Rechte eintreten; dann werden auch Mahler dieser Gattung der verdienten Achtung genießen; dann wird sich zeigen, daß die Miniatur-Mahlerey, so gut als jede andere einer kühnen kraftvollen und genauen Behandlung fähig ist.

So entfernt auch noch dieser Zeitpunkt scheint, den Sie und ich so söhnlich wünschen, so

lassen,

lassen sie uns doch standhaft über unsere Grundsätze halten und nicht lässig werden in unserm Arbeitseifer und unserer Liebe für Wahrheit. Wenige sind im Stande uns zu richten; aber das Urtheil dieser wenigen hat Gewicht. Die Verehrung eines kleinen Häufchens Kenner, die einen Künstler wahrhaft zu schätzen wissen, ist ruhmvoller als der sclavische und schwankende Beyfall der aberwizzigen Menge.

Kap.

Kap. XXXV.

Erklärung der mahlerischen Kunstwörter.

Ueber die Bedeutung der * Sternchen sehe man die Vorrede.

* Abründen. Einer Figur, durch geschickte Vertheilung der Schatten und Lichter, entweder im Ganzen, oder in ihren Theilen die gehörige Rundung geben; machen, daß sie rund scheint.

* Abstuffung der Farben. Man versteht hierunter die Schwächung der Farben, nach dem Verhältnisse ihrer Entfernung vom Auge und der Beschaffenheit der Luft, die bald mehr bald weniger dicke ist. Die Abstuffung der Lichter und Schatten ist die Schwächung derselben nach dem nemlichen Verhältnisse.

* Academie. Eine Figur, die in der Mahler-Academie nach einem Modelle gezeichnet wurde.

Allegorie. Ein natürliches Zeichen, oder ein Bild, in so ferne es an die Stelle der bezeichneten Sache gesezt wird. Die gemeinste Gattung der Allegorie ist die, die weiter keinen Vortheil hat, als daß sie die Vorstellung

lung der Sache möglich macht; z. B. wenn Frankreich durch das Bild einer Frauensperson mit einer geschlossenen Krone auf dem Kopf und in einem mit Lilien bezeichneten Mantel vorgestellt wird. Einen höhern Rang verdienen die Bilder, die uns nicht blos schlechthin die Namen und das Sichtbare der Dinge anzeigen, sondern zugleich etwas von ihrer Beschaffenheit vorbilden. Das allegorische Bild der Gerechtigkeit, mit verbundenen Augen und die Wage in der Hand drückt nicht blos das Wort Gerechtigkeit aus, sondern auch die Eigenschaften derselben, daß sie sich durch kein Ansehen und keinen Schein verblenden lasse, daß sie nicht voreilig sey, sondern das Recht auf das genaueste abwäge.

Amore, Con Amore. Man bezeichnet mit diesem Ausdruck die Aufmerksamkeit, die Geduld, das Vergnügen, mit welchem Künstler ihre Arbeit ausführen. In der Miniatur ist vorzüglich zu wünschen, daß con Amore gearbeitet werde.

(Von Herrn Violet.)

Anatomie. Bedeutet in der Mahlerkunst eine Kenntniß der äusern und innern Theile des menschlichen Körpers, in so weit sie zu richtiger Zeichnung der Figuren in allerhand Stellungen und Bewegungen nothwendig ist.

Anlage. Die Darstellung der wesentlichen Theile eines Werkes, wodurch es im Ganzen bestimmt wird. Jedes größere Werk der Kunst erfordert eine dreyfache Arbeit. Die Anlage, von welcher hier die Rede ist, die Ausführung,

und die Ausarbeitung. In der Anlage wird der Plan des Werks, mit den Haupttheilen desselben bestimmt; die Ausführung gibt jedem Haupttheile seine Gestalt, und die Ausarbeitung bearbeitet die kleinern Verbindungen, und füget die kleinsten Theile völlig, jeder in seinem richtigen Verhältnisse und bester Form zusammen.

Anlegen. Die ersten Farben eines Gemähldes auftragen, welche hernach, bey der Ausarbeitung, wieder von andern Farben bedekt werden. Das gute und insonderheit das kräftige Kolorit kann bey Gemählden, die man in der Nähe sehen soll, nicht wohl durch eine einzige Auftragung der Farben erreicht werden; denn diese Farben müssen in einander verfließen, und können folglich nicht allenthalben von gleicher Stärke seyn. Auch andere Umstände erfordern oft, daß eine Farbe über eine andere gedeckt werde, so, daß die untere etwas durchscheine. (S. Lassiren) In diesem Falle muß das ganze Stück mehr als einmal übermahlt werden. Die erste Auftragung der Farben wird das Anlegen genennt.

Anmuthigkeit. Die Eigenschaft eines Gegenstandes, wodurch er im Ganzen betrachtet, das Gemüth mit einem sanften und stillen Vergnügen rührt. Die Anmuthigkeit, scheint aus solchen Schönheiten zu entstehen, die man nicht besonders unterscheidet; weil keine sich besonders ausnimmt: sie verfließen alle zusammen in ein harmonisches Ganzes.

Man nennt deswegen das Kolorit anmuthig, wo weder sehr starke Lichter, noch starke Schatten sind, sondern wo viel helle und angenehme Farben in einer sanften Harmonie stehen. Unter den Mahlern hat Correggio die höchste Anmuthigkeit erreicht, und ist darin für den ersten Meister zu halten, so wie Raphael im Ausdrucke.

Anordnung. Anordnen heißt jedem Dinge seinen Ort anweisen, und daher versteht man, was in einem Werk der Kunst die Anordnung sey. In Gemählden muß die dichterische Anordnung von der mahlerischen unterschieden werden; jede hat ihre besondere Beschaffenheit. Durch jene verstehen wir die Ordnung, in welcher uns die Personen und die Handlung vors Gesichte gelegt werden; durch diese aber die Ordnung in den Massen des Hellen und Dunkeln, des Lichts und Schattens in Absicht auf die Haltung und Harmonie. Man weiß, daß zu jeder besondere Talente erfordert werden, und das Gemählde in Absicht auf die eine Anordnung vollkommen seyn können, wenn sie wegen der andern sehr schwach sind. Wir können den Paul Veronese zum Beyspiel anführen, der die dichterische Anordnung in Gemählden, darin die mahlerische Anordnung vollkommen ist, sehr schlecht beobachtet hat. Seine Hochzeit zu Kana ist voll Fehler.

Ansehen. Der Character der äusserlichen Form einer Sache. Bey Personen ist das Ansehen das, was in der französischen Spra-

che

che Air genennt wird. Es entsteht aus dem Ganzen der Form, und ist von dem Character, der aus einzelen Theilen entsteht, verschieden. Das Gesicht eines Menschen zeiget bisweilen einen andern Character, als derjenige ist, den seine ganze Person ausdruckt.

Anständig. Die Uebereinstimmung des Zufälligen in sittlichen Dingen, mit dem Wesentlichen derselben. Das Anständige ist in sittlichen Dingen, was das Uebliche (il costume) in den Gebräuchen und Moden ist. Die Fehler gegen das Uebliche, streiten gegen die zufällige Wahrheit unserer Vorstellungen; aber die Fehler gegen das Anständige beleidigen unsere Empfindungen, und sind darum um so viel wichtiger. Der Mahler, welcher bey der Einsetzung des Abendmahls unter der Tafel einen Hund und eine Katze vorstellt, die sich um einen Knochen zanken, erweckt zufällige Empfindungen, welche der Ernsthaftigkeit der Hauptsache ganz zuwider sind, und sehr anstössig werden. Eben so anstössig ist es, wenn bey ernsthaften Handlungen, Personen von poßirlichem Wesen, Kinder, die mit Hunden spielen, oder diese Thiere, welche die Scene verunreinigen, mit eingeführt werden, wie dieses vielfältig von unbedachtsamen Mahlern geschehen ist.

Antik. So werden die Werke der zeichnenden Künste genannt, die ganz, oder in Trümmern von den Völkern auf uns gekommen sind, bey welchen die Künste geblüht haben. Die, welche aus dem schönsten Zeitpunkt der Kunst, in

Griechenland, übrig geblieben, und einige andere, die später nach jenem gemacht worden, werden für vollkommene, oder doch der Vollkommenheit sich nähernde Muster gehalten.

Arabeske. S. Groteske.

Attitüde. S. Stellung.

*Attribute. Symbole, die den Character und die Verrichtungen der Figuren, die gezeichnet werden, vorstellen; z. B. die Keule des Herkules, die Palme des Friedens.

Augenmaß. Die Fertigkeit, Formen, Größe und Verhältnisse mit solcher Genauigkeit ins Auge zu fassen, daß die Einbildungskraft eine ganz genaue Vorstellung davon hat. In zeichnenden Künsten ist das Augenmaß das erste und unentbehrlichste Talent. Es sezt den Zeichner nicht nur in Stand, jeden Gegenstand nachzuahmen; sondern ihm auch einen Grad der Wahrheit zu geben, der mit großer Kraft rührt. Raphael hat einen guten Theil seiner Größe dem Augenmaß zu danken.

Augenpunkt. Der Punkt in einem nach der Perspektive gezeichneten Gemählde, auf welchen die Richtung des Auges geht. Der Augenpunkt wird insgemein mitten in der Tafel genommen. Dieses geschieht allemal, wenn die Gegenstände, so rechter und linker Hand über und unter dem Horizont liegen, gleich gut müssen ins Auge fallen. Man geht also von dieser Regel nur in den Fällen ab, wo

man einen von diesen vier Theilen dem Gesichte vorzüglich darstellen will. Wenn man z. E. mitten am Eingange einer Strasse steht, und die eine Seite derselben vorzüglich betrachten will, so kehrt man sich etwas gegen dieselbe hin, und wenn man die Gasse so zeichnen wollte, so würde man den Augenpunkt nicht in der Mitte, sondern näher gegen die Seite nehmen, welche vorzüglich ins Auge fallen soll.

Ausarbeitung. Die lezte, aber nicht unwichtigste Arbeit des Künstlers an seinem Werk. Durch die Ausarbeitung wird alles Zufällige jedes einzelen Theiles auf das völligste bestimmt, und dadurch das Werk vollendet. In einem Portrait würde nach der bloßen Anlage das Bild, im Ganzen betrachtet, in Ansehung der Zeichnung das völlige Ansehen der Person bereits haben; jeder Hauptttheil würde überhaupt, in Ansehung des Kolorits, das Licht und die Farbe haben, die ihr zukommt: nach der Ausführung würde auch jeder einzele Theil in seinem wahren Verhältniß und seiner wahrer Form gezeichnet seyn, sein gehöriges Licht und die wahre Farbe haben; aber die genaueste Verbindung der kleinsten Theile unter einander, die Mittellichter, Widerscheine und die feinern Tinten, wodurch das Bild die eigentliche Wahrheit und Natur bekommt, fehlen noch: diese werden durch die Ausarbeitung hinein gebracht. Wenn durch die ersten Arbeiten, das Bild ähnlich wird; so bekommt es nur durch die

völlige Ausarbeitung das Leben, wodurch es nicht mehr wie ein Bild, sondern wie die Sache selbst erscheint. — Ohne sorgfältige Ausarbeitung kann kein Werk vollkommen seyn. Ist sie nicht der wichtigste Theil der Arbeit des Künstlers, so ist sie doch der, durch den die andern ihre höchste Wichtigkeit erreichen.

(Von Herrn Sulzer.)

Miniatur-Gemählde können nicht sorgfältig genug ausgearbeitet werden. Man muß sehen, daß der Künstler mit Fleiß und Wohlgefallen den Pinsel führte. Das Preciöse und Schönvollendete ist dieser Gattung der Mahlerey angemessener, als jeder andern. Die Arbeit darf indeß doch nicht zu geleckt seyn. Die Trockenheit des Geleckten steht in Widerspruch mit dem reizenden und anziehenden Kolorit, das von einer freyen und kühnen Hand erwartet wird.

(Von Herrn Violet.)

Ausbildung. Unter dieser Benennung begreifet man die Bearbeitung eines Gegenstandes der Kunst, wodurch er die zufälligen Schönheiten bekommt, die ihn eigentlich zum ästhetischen Gegenstand machen. Indem der Künstler einen Gegenstand ausbildet, thut er das daran, was der Juwelierer an dem Diamant thut, den er schleift und faßt. — Es gibt Gegenstände, die schon in ihrer Natur betrachtet, ohne die Bearbeitung des Künstlers, nach ihrer Art hinlängliche ästhetische Kraft haben, folglich der Ausbildung so wenig bedürfen, daß sie Ihnen vielmehr

mehr schädlich wäre. Der Portraitmahler, der ein Gesicht von vorzüglicher Schönheit gemahlt hat, wird sich sehr hüten, seinem Gemählde irgend einige zufällige Schönheiten einzumischen. Aus eben dem Grunde hat van Dyk, der in seinen Köpfen die Wahrheit der Natur in einem hohen Grade erreicht hat, sich meistentheils der Ausbildungen enthalten.

Ausdruck. Man sagt von dem Zeichner, er sey im Ausdruck stark, wenn seine Figuren Leben, Gedanken und Empfindungen zu haben scheinen. Die größte Bestrebung des zeichnenden Künstlers muß auf diesen Theil gerichtet seyn, ohne welchen alles andere nichts ist.

* Aussparen. Mit Farbe unberührt lassen. Wenn der Grund eines Gemähldes, oder die Luft angelegt wird, so spart man die Figuren, die Gebäude und dergleichen aus.

Batаillen. So nennen die Liebhaber der Mahlerey die Gemählde, auf welcher Schlachten, Scharmützel und andere Gefechte vorgestellt werden. Die Lebhaftigkeit und Helligkeit der Handlungen sind in dieser Gattung das Vornehmste. Der Bataillenmahler muß daher eine feurige und kühne Zeichnung und ein Kolorit von derselben Beschaffheit haben. Von der Meulen, Courtois sonst Bourguignon genannt, Perocal und Martin werden unter den Franzosen für die besten gehalten. In

Deutschland hat Rupendas sich in dieser Art hervorgethan. In dem größten Styl sind die Bataillen des Alexanders von Le Brün gemahlt.

* Beergelb Eine gelbe Saftfarbe, etwas dunkler als Gummi Gutt.

Behandlung. Durch die Behandlung versteht man die jedem Künstler besondere Art, den Pinsel und andere Werkzeuge des Zeichnens zu führen, in so fern sie dem Werke einen eigenen Charakter eindrückt. Der Mahler kann die mechanische Führung des Pinsels auf vielerley Art abändern: Einer sezt die Farben kühn neben einander, und überläßt der Entfernung, in welcher das Gemählde soll gesehen werden, diese Farben in einander zu schmelzen; ein anderer arbeitet sie mit dem Pinsel so in einander, daß keine besonders kann erkannt werden. Fast jeder Mahler hat seine eigene Art zu verfahren, aus welcher seine Hand kann erkannt werden. Die Behandlung ist nicht allemal gleichgültig. Es wäre ein großer Fehler, wenn eine Behandlung, die den Character der Anmuthigkeit mit sich führt, zu einem Gemählde von strengem heftigen Inhalt gewählt würde; so wie es unschicklich wäre, eine kühne Behandlung, die Feuer und Heftigkeit verräth, zu einem Gemählde von sanftem Inhalt zu wählen.

* Beinschwarz. Gebranntes Elfenbein, welches stark von den Mahlern als Farbe gebraucht wird.

Beleuchtung. Der Zufluß des Lichtes, wodurch eine Sache sichtbar wird. Die Beleuchtung kann als ein sehr wichtiger Theil seiner Kunst, von dem Mahler nicht sorgfältig genug studiert werden. Oft ist die Wirkung von verschiedenen Arten der Beleuchtung so sehr verschieden, daß man sich kaum bereden kann, dieselbe Sache zu sehen; da bloß das Licht sie so angenehm oder so gleichgültig macht.

* Berggrün. Eine hellgrüne Erde, die in der Mahlerey gebraucht wird.

Beywerke. S. Nebensachen.

Bild. Dieses Wort scheinet in seiner ursprünglichen Bedeutung einen körperlichen Gegenstand zu bezeichnen, der durch Kunst eine ordentliche Form und Gestalt bekommen hat; man eignet indeß vorzüglich den Bildern von menschlicher und thierischer Gestalt diesen Namen zu. — Hiernächst wird dieser Name auch überhaupt den Gemählden gegeben, indem man große Sammlungen von Gemählden Bildergallerien nennt. Aus demselben Grunde werden auch die Kupferstiche bisweilen Bilder genennt. Aber auch bey Gemählden und Kupferstichen scheinet die menschliche Gestalt einen besondern Anspruch auf den Namen des Bildes zu machen. Bisweilen drückt man auch das, was man gemeiniglich mit dem französischen Worte Portrait nennt, besonders auch durch das Wort Bild, noch gemeiner aber durch Bildniß aus.

* Bister. Eine etwas ins Braune fallende Farbe, die in geriebenem Ofenruß besteht.
(N B Dieser Ofenruß ist nicht mit dem Kienruß zu verwechseln. Ersterer ist ein fester Körper, dieser der blose Rauch. Der Bister ist ein durch das Zusammentreffen der Hitze und Kälte geflossener und verhärteter Ruß.)

* Blasengrün. Eine apfelgrüne Saftfarbe, die aus Kreuzbeeren verfertiget wird, welche man mit Alaun vermischt, eine Zeitlang in einer Schweinsblase aufhängt, wo dann durch die Auflösung dieser Beeren die gedachte Farbe entsteht. Jemehr das Blasengrün sich dem Grasgrün nähert, je besser ist es.

* Bleygelb. Eine hellgelbe Farbe, die durch Ausglühung des Bleyweisses erhalten wird.

* Bleyweiß. Eine weisse Farbe, statt welcher man sich gewöhnlich besser des Kremnitzer Weisses bedient, welches reiner und glänzender ist.

Brabantische Schule. Wird sonst auch die flamändische Schule genannt. Sie begreift eine Folge von vortreflichen Mahlern, die in Brabant und Flandern die Kunst gelernt und getrieben haben. Die zwey größten Lichter dieser Schule waren Rubens und Van Dyk.

* Braunroth. Eine stark ins Braune fallende rothe Erde. Die Umbra wird durch das Ausglühen zu einer Art von Braunroth.

Brechen, die Farben. Die Farben werden gebrochen, wenn man, anstatt sie pur zu verarbeiten, selbige mit andern vermischt, Es geschieht lezteres theils um sie zu schwächen, theils um ihre zu große Lebhaftigkeit zu mildern. Das Brechen der Farben ist nöthig um Einheit und Haltung in ein Gemählde zu bringen.

* Büste. Unter einer Büste versteht man eigentlich eine Arbeit des Bildhauers, durch welche das Haupt, die Brust und die beyden Schultern einer Person vorgestellt wird. Man bedient sich jedoch dieses Ausdrucks auch in der Mahlerey und bezeichnet damit ein Brustbild.

Character. Das Eigenthümliche, oder Unterscheidende eines Bildes, wodurch es sich von andern seiner Art auszeichnet. Der Mahler muß jedem Gegenstand in allem, was an ihm sichtbar ist, den Character seiner Gattung, oder auch, (wie in Portraiten) den einzeln Character, wodurch er sich von allen Dingen seiner Art auszeichnet, zu geben wissen.

Deckengemählde. Gemählde, die auf den Decken der Zimmer, oder ganzer Gebäude angebracht sind. Sie werden auch mit dem französischen Namen Platfonds genennt. Die Decken-Gemählde der Alten bestanden, wie aus einigen Fragmenten zu schließen ist, aus bloßen Zierrathen; die der Neuern stellen aber insgemein eine Handlung vor. Der

Mahler hebt durch seine Arbeit die Decke des Baumeisters wieder weg, läßt uns an deren Stelle den Himmel, oder die Luft sehen, und in derselben eine Handlung von allegorischen oder mythologischen Personen. Dadurch bekommen diese Gemählde, wenn sie nur sonst die Vollkommenheit ihrer Art haben, über andere Gemählde den Vortheil, daß sie einigermaßen aufhören, Gemählde zu seyn, indem man den wahren Ort der Scene zu sehen glaubt. Bisweilen werden auch wirklich historische Personen gemahlt, die sich aber in die Luft schlecht schicken.

Deutsche Schule. Obgleich an keinem Orte Deutschlands eine so beträchtliche Anzahl Mahler sich nach einem einzigen Meister gebildet, daß sie im eigentlichen Verstande den Namen einer Schule verdienten, und obgleich überhaupt die großen deutschen Mahler keinen ihnen eigenthümlich zukommenden Character haben, so pflegen doch einige Ausländer die ganze Zunft der deutschen Mahler, die deutsche Schule zu nennen. Man trift in den verschiedenen Werken der deutschen Mahler den Geschmack aller Schulen an, denn einige haben sich in Rom, andere in Venedig, noch andere in den Niederlanden gebildet. Viele haben die Regeln ihrer Kunst aus der Natur selbst geschöpft.

Draperien. S. Gewand.

Drucker. So nennen die Mahler gewisse Pinselstriche, von starken und ganzen Farben,

ben, auf den nächsten oder vordersten Gegenständen des Gemähldes, wodurch die Haltung dieser Gegenstände bisweilen ihre Vollkommenheit erreicht. Sie werden so genennt, weil sie die andern Gegenstände gleichsam zurück (oder bisweilen hervor) drücken, indem sie den, worauf sie angebracht sind, dem Auge näher zu bringen (oder davon zu entfernen) scheinen.

(Von Herrn Sulzer)

(N. B. Die Drucker mit hellen, lebhaften Farben bringen die Gegenstände, auf welchen sie angebracht werden, dem Auge näher; die mit dunkeln Farben drücken sie zurück, heben aber eben dadurch die lichten Theile, welche sie berühren.

Anmerk. des Uebers.

* Duschen. Mit einer ganz dünnen oder flüssigen Wasserfarbe mahlen. Man sehe oben pag. 21.

Eigenthümliche Farbe. Mit diesem Worte bezeichnen wir das, was man sonst Localfarbe nennt, nehmlich die natürliche Farbe eines Körpers z. E. die rothe Farbe eines Kleides von Scharlach, in so fern sie durch den Ort, wo der Körper steht, in ihrer Art eingeschränkt wird. Dasselbe Stück Scharlach hat eine andere Farbe, wenn die Sonne sehr hell darauf scheint, als wenn das bloße Tageslicht darauf fällt; und auch in diesem wieder eine andere, wenn der Tag heller ist, als wenn er dunkel ist, anders wenn das hellere oder dunklere Tageslicht unmittelbar darauf fällt, oder es erst durch vie-

lerley

lerley Abprellungen trift. Eben so groß wird die Mannigfaltigkeit der eigenthümlichen Farbe des Körpers durch die verschiedenen Arten, sowohl des ursprünglichen als des zurückgeworfenen oder gemischten Lichtes. Die Farbe nun eines jedem im Gemählde vorkommenden Körpers, in so fern sie durch alle diese Umstände eingeschränkt wird, ist das, was die Mahler die Localfarbe, und wir die eigenthümliche Farbe desselben nennen.

Einfalt. In Gegenständen des Geschmacks versteht man durch dieses Wort den Mangel, oder die Abwesenheit aller zufälligen durch Kunst hereingebrachten Umstände. Man schreibt einer Sache eine edle Einfalt zu, entweder, wenn die Wirkung, die sie thun soll, durch wenig Umstände erhalten wird, oder auch, wenn sie nur durch das Wesentliche, so in ihr ist, gefällt, und alle zufällige Verschönerungen wegbleiben. So schreibet man einer körperlichen Form, oder Figur, eine edle Einfalt zu, wenn sie, wie die meisten antiken Vasen, oder Krüge, bloß durch ihre Gestalt oder sanfte Umrisse angenehm in die Augen fallen, ohne daß sie durch ausgeschweifte Zierrathen, durch kühn geschlungene Handgriffe, oder daran geseztes Schnitzwerk einen mehrern Grad der Mannigfaltigkeit haben.

Einheit, Harmonie, Sympathie. Diese Wörter drücken die Aehnlichkeit, die Analogie aus, die die Farben unter sich haben sollen. Man spricht: Es herrscht eine schöne Einheit in den Tönen dieses Gemähldes.

Dieses

Dieses Gemählde hat eine schöne Haltung, es es ist sehr lieblich.

(Von Herrn Violet.)

Einheit ist dasjenige, wodurch wir uns viel Dinge als Theile eines Dinges vorstellen. Sie entsteht aus einer Verbindung der Theile, die uns hindert, einen Theil als etwas Ganzes anzusehen. Viele auf einem Tische neben einander stehende Gefäße, die man bloß zum Aufbehalten dahin gesezt hat, haben keine Verbindung unter einander; man kann jedes für sich als etwas Ganzes betrachten: hingegen haben die verschiedenen Räder und andere Theile einer Uhr eine solche Verbindung unter einander, daß eines allein, von den übrigen abgesondert, nichts Ganzes ist, sondern ein Theil von etwas andern. Also ist in der Uhr Einheit; in den auf einem Tische zusammengestellten Gefäßen aber ist keine Einheit. — Es gibt auser dieser Einheit noch andre, die man einigermaßen zufällige Einheiten nennen könnte. So könnte ein historisches Gemählde, in Ansehung der Personen und der Handlung, eine völlige Einheit haben, und in zufälligen Dingen ganz ohne Einheit seyn. Der Mahler könnte z. E. für jede Figur ein besonderes einfallendes Licht annehmen, und dadurch würde die Einheit der Erleuchtung aufgehoben; oder er könnte für jede Gruppe des Gemähldes einen besondern Ton der Farbe wählen. Auch in dem Zufälligen beleidiget der Mangel der Einheit: also muß sich der

Künst-

Künstler, der ein vollkommenes Werk machen will, nicht nur die Einheit seines Wesens, sondern auch die Einheit des Zufälligen bestimmt vorstellen.

(Von Herrn Sulzer.)

Eckel, Eckelhaft. Soll der Künstler sich darin als ein Nachahmer der Natur zeigen, daß er, wie sie, durch Vergnügen zum Guten anlocke, und durch Mißvergnügen und Widrigkeit vom Bösen abhalte; so muß er sich aller Arten des Widrigen, und also auch des Eckelhaften bedienen, so wie seine Lehrmeisterinn, die Natur es gethan hat. Also hat sich Hogarth als ein wahrer Künstler gezeigt, da er in seinen Kupferstichen, Harlots-Progreß, manches wirklich Eckelhaftes eingemischt hat.

* Eleganz. Unter der Eleganz der Zeichnung versteht man die Kunst, den guten Geschmack, die Vollkommenheit, mit welcher eine Figur gezeichnet worden ist.

Email. S. Schmelzmahlerey.

* Englisches Roth. Eine rothbraune Erde, die ungefähr die Farbe des Rothsteins hat.

Enkaustisch. Was man gegenwärtig die enkaustische Mahlerey nennt, ist nichts anders, als eine Mahlerey mit gefärbtem Wachs, welche auf vielerley Art ausgeführt werden kann, bis izt aber wenig in Gang gekommen ist.

Ent-

Entfernung. Der scheinbare Abstand eines Gegenstandes im Gemåhlde von denen, die auf dem vordersten Grunde desselben stehen. In der Natur selbst ist diese Entfernung wirklich, im Gemåhlde aber ist alles gleich weit von dem Auge entfernt. Dennoch aber muß nach Beschaffenheit der Vorstellungen eines weit und das andere nahe scheinen. Die Kunst, das Auge zu betrůgen, und einen Gegenstand weit von einem andern zurůck weichen zu machen, ist ein wesentlicher Theil der Kunst zu zeichnen und zu mahlen — Die Entfernung eines Gegenstandes, so weit nemlich das Auge davon urtheilt, wird in der Natur aus drey Umstånden erkannt; aus der scheinbaren Verkleinerung, welche die Entfernung nothwendig mit sich bringt; aus der Undeutlichkeit der Umrisse, und aus der Schwåche des Lichts und Schattens.

Entwurf. Ein Werk, das nur nach seinen Haupttheilen zusammengesezt, in keinem einzeln Stůck aber ausgearbeitet worden, so daß darin nichts, als die Vereinigung der Haupttheile im Ganzen zu sehen ist. Dem Entwurf muß die Erfindung des Ganzen und der dazu gehőrigen Haupttheile vorhergehen. Er ist die erste sichtbare Darstellung des ganzen Werks, und wird zu dem Ende vorgenommen, daß man von der Vollkommenheit des Ganzen ein sicheres Urtheil fållen kőnne, ehe jeder einzele Theil ausgearbeitet wird. Der Entwurf ist das Werk des Genies; die Ausarbeitung aber ist vornehmlich das Werk der Kunst und des Geschmacks.

Erfinden. In dem allgemeinsten Sinn, aus Ueberlegung etwas ausdenken, das den Absichten, die man dabey gehabt hat, gemäß ist. Hat der Künstler durch Nachdenken und Ueberlegung das Werk so gemacht, daß es die abgezielte Wirkung auf die Gemüther der Menschen zu thun geschickt ist, so ist die Erfindung desselben gut. In den zeichnenden Künsten ist kein besseres Mittel, Fertigkeit im Erfinden zu erlangen, als daß der Künstler durch fleißige Betrachtung wohl erfundener Werke seine Erfindungskraft überhaupt stärke. So wird das Studium der alten Münzen, der geschnittenen Steinen, der antiken Statuen und des halberhabenen Schnitzwerks, den Zeichner lehren, wie die Alten das Wesentlichste so wohl historischer, als allegorischer Vorstellungen durch wenige Bilder von großer Bedeutung haben ausdrucken könen. — Das Ungefähr führt oft auf die besten Erfindungen. Deswegen muß der Künstler unaufhörlich an seine Kunst denken, und sein Netz beständig, wo er immer sey, ausgespannt halten, um jeden vorkommenden Gegenstand, der ihm brauchbar ist, einzufangen, und hernach Gebrauch davon zu machen. Viele Mahler tragen beständig Papier und Bleystift bey sich; da ihnen dann bisweilen eine Wolke, bisweilen ein Mensch, den kein anderer würde angesehen haben, zu Erfindung eines guten Gemähldes Gelegenheit gibt.

* Erhöhen. Mit einer helleren Farbe an die Orte, wo das Licht am stärksten ist, saftige Drucker geben.

Falsch. Man sagt von dem Mahler, er habe falsch gezeichnet, wenn in der Größe, oder in den Verhältnissen, oder in der Form, der gezeichneten Dinge etwas ist, das den in uns vorhandenen Begriffen widerspricht. Liegt das Falsche in dem Wesentlichen des Werks, so wird das ganze Werk schlecht und unbrauchbar; liegt es aber nur in Nebensachen, so bekommt es dadurch Flecken und Fehler, die seinen Werth und den Eindruck, den es machen soll, vermindern.

Falsches Licht. Dieser Ausdruck wird gebraucht, wenn ein Gemählde also gesezt wird, daß das darauf fallende Tageslicht dem zuwider ist, welches der Mahler in dem Gemählde angenommen hat, wenn das Licht von der rechten Seite auf das Gemählde fällt, in dem Gemählde selbst aber als von der linken Seite einfallend vorgestellt wird. — Das falsche Licht kann dem Gemählde viel Schaden thun, weil es die dunkeln Stellen heller, und die hellen dunkeler machen, folglich die Haltung und Harmonie vermindern kann. Die beste Stellung für die Gemählde ist die; nach welcher alle Theile desselben ein gleich starkes Licht bekommen, weil auf diese Weise das Helle und Dunkele in dem Verhältnisse bleibt, das der Mahler ihm gegeben hat.

Falten. Die Kunst die Gewänder, womit Personen, oder Zimmer und Geräthe bekleidet werden, in gute Falten zu legen, ist ein wichtiger, zugleich aber ein schwerer Theil der zeichnenden Künste. Mahler, die sich einbilden, es sey schon genug, daß sie die Falten nicht aus dem Kopfe, sondern nach der Natur nachmachen, betrügen sich; denn schon in der Natur können sie schlecht und dem Gemählde verderblich seyn. In Ansehung der Form sind drey Dinge sorgfältig zu vermeiden 1) Falten, die verworren durch einander laufen, und durch ihre Höhen und Tiefen unangenehme Figuren mit ganz spizzigen Winkeln verursachen. 2) Unnatürliche Farben; Vertiefungen, wo das Gewand nothwendig hervorstechen muß, und umgekehrt. 3) Das häufige Allzukleine in den Falten. Sie müssen wenig und große Massen ausmachen, so daß jede kleine nicht für sich allein steht, sondern als ein kleiner Theil einer Hauptgruppe untergeordnet ist.

Farben. Alles was sich über die Farben in diesem Tractat sagen ließe, ist bereits oben vorgkommen. S. pag 66. f.

Farbengebung. Man drückt mit diesem Worte denjenigen Theil der Kunst aus, der von den Farben abhängt. Die Farbengebung würde demnach folgende Theile der Kunst unter sich begreifen: 1) Licht und Schatten; 2) das Helle und Dunkle der Farben; 3) die eigenthümlichen oder Local-

farben;

farben; 4) die Harmonie; 5) der Ton und 6) die Behandlung der Farben.

* Ferne. Man versteht in der Landschaftmahlerey unter der Ferne denjenigen Theil der vorgestellten Gegend, der ganz im Hintergrunde liegt, und von dem Gesichte am weitesten entfernt scheint.

Feston. S. Fruchtschnur.

Figur. In den zeichnenden Künsten versteht man durch die Figur insgemein die Vorstellung der menschlichen Gestalt. Von einer Landschaft sagt man, die Figuren seyen schön, die Landschaft sey mit oder ohne Figuren, und versteht dieses von den Zeichnungen menschlicher Gestalten. Von andern Körpern gebraucht man schicklicher das Wort Form. Diese Vase, dieses Gefäß ist von einer schönen Form.

Firniß. Eine flüssige Materie, womit man die Gemählde überzieht. Am besten wird dieser Firniß aus Sandareck und Mastix bereitet, welche man, nachdem sie aufgelößt sind, mit reinem Terpentin-Spiritus vermischt. Ehe man diesen Firniß aufträgt, wird das Gemählde mit aufgelößter Hausenblase bestrichen.

Flamändische Schule. Unter dieser Benennung versteht man insgemein die berühmten Mahler und Bildhauer der sogenannten spanischen Niederlande. Einem Niederländer, Johann van Eyk hat man die Er-

findung der Mahlerey in Oehlfarben zu danken. Den Theil der Kunst, der auf den Gebrauch und die Behandlung der Farben ankommt, hat diese Schule auf das Höchste gebracht, wenn dieses das Höchste ist, daß man die Natur völlig erreiche. Die berühmtesten Männer dieser Schule im Großen sind, Kaspar Crayer, Jacob Jordans, vornehmlich aber Rubens und van Dyk, und im Kleinen Adrian Brower und David Teiniers, in der Landschaft aber, Heermann Swaneveld.

Fleiß. Die Bestrebung, ein Werk der Kunst auch in den kleinsten Theilen mit der äußersten Aufmerksamkeit vollkommen zu machen, folglich jede kleinste Schönheit zu erreichen, und die geringsten Fehler oder Mängel auszubessern. Fleiß ist besonders in solchen Werken nöthig, deren Vollkommenheit aus vielen kleinen Verhältnissen, aus subtilen Vergleichungen herkommt, von welcher Art alle feine Gegenstände, alles Kleine, Niedliche, alles, dessen Wesen aus der Sammlung oder Zusammenfassung vieler kleinen Theile besteht, sind. In manchen Fällen ist der Fleiß unnütze oder gar schädlich. Er wäre z. E. vollkommen unnütz in einer Statue, die auf eine hohe Säule, oder auf ein Gebäude gesezt wird, alle feine Züge des Gesichts, alle Falten der Haut, alle zarten Erhöhungen und Vertiefungen völlig auszudrücken, oder ein Deckengemählde nach Miniaturart auszuführen.

Fleisch

* Fleischfarbe. Die Farbe des Nackenden am menschlichen Körper. Die Behandlung des Fleisches muß höchst leicht und frey seyn.

Florentinische Schule. Man hat die ältere florentinische Schule von der neuern zu unterscheiden. Jene fängt mit den Mahlern an, die der Rath zu Florenz im dreyzehnten Jahrhunderte aus Griechenland berief, und endigt sich bei Leonhard da Vinci. Die Werke der Künstler, die vor Leonhard lebten, sind nur in Vergleich derer, die in den noch ältern Zeiten der Barbarey gemacht wurden, schäzbar. Die neue Schule fängt bey da Vinci und Michael Angelo an, und besteht aus einer zahlreichen Folge berühmter und zum Theil grosser Künstler, besonders Bildhauer. Die vornehmsten Mahler dieser Schule sind: da Vinci, Bruder Bartolom, von St. Marcus, Michael Angelo, Baccio Bandinelli, Andreas del Sarte, Jacob Pantorma, Balth, Prucci, Franz Salviati und Math. Roselli.

Flüchtig. Das Flüchtige besteht darin, daß die Gegenstände nach dem, was ihnen wesentlich zugehört, mehr angezeiget, als völlig und nach allen Theilen ausgeführt. Eine flüchtige Zeichnung ist die, welche mit wenig kräftigen Strichen die Hauptsachen so angibt, daß ein Kenner sogleich daraus das Ganze sich bestimmt vorstellen kann; ein flüchtiger Pinsel ist der, der nur die Hauptfarben, sowohl im Hellen, als im Dunkeln durch we-

nig Hauptzüge so aufgetragen hat, daß das Wesentliche der Haltung und Harmonie daraus schon empfunden wird. Die flüchtige Behandlung schickt sich vorzüglich zur Anlegung eines Werkes. Das Flüchtige erfordert gerade die sicherste Hand und die genaueste Richtigkeit; denn weil da nichts als das Wesentliche der Vorstellung ausgedrückt wird, so ist auch jeder dabey vorkommende Fehler wesentlich.

Form. S. Figur.

Französische Schule. Die französischen Mahler haben nicht wie die Künstler einer wahren, eigentlichen Schule, ihren besondern Character, noch haben sie sich nach einem Muster gebildet. Man begreift sie also uneigentlich unter dem Ausdruck der französischen Schule, man müßte sie ihrem Character nach mehr zur römischen Schule rechnen. Poussin, Eustachius Le Sueur, Le Brün, Franz de Troy, La Fage sind die berühmtesten französischen Mahler.

Fresco Mahlerey. So nennt man die besondere Art zu mahlen, welche auf einer frisch mit Mörtel überworfenen Mauer geschieht.

Fruchtschnur. Eine Zierrath, die aus an einander hangenden Früchten und Zweigen zusammengeflochten scheinet.

Fruchtstück. Gemählde, auf welchen Abbildungen von Früchten zur Hauptvorstellung gewählt

gewählt worden. Die vornehmsten Meister in der Fruchtmahlerey waren, Gillemaas, Verbruggen, J. J. de Heem, Mignon, Jan von Huysum, Rachel Ruysch und Van Röyen.

Galerie. Ein Saal, oder auch eine Folge von Zimmern und Sälen, in denen Gemählde und Werke der bildenden Künste aufbehalten werden. Kleinere Sammlungen solcher Werke, die ebenfalls auch reiche Privatpersonen haben können, werden Kabineter genennt, weil insgemein ein einziges und auch wohl ein mittelmäsiges Zimmer dazu hinreicht. Von diesen Galerien ist die Florentinische, die Kasmus II. Herzog von Florenz, und nachher Großherzog von Toscana angelegt hat, die berühmteste und wichtigste. In Deutschland sind die Galerien von Wien, Dreßden, Düsseldorf und Sans-Souci die berühmtesten.

Ganz. Man nennet dasjenige Ganz, von dem kein Theil abgebrochen, oder was nicht selbst ein Theil einer andern Sache ist. Wenn man für den besondern Gesichtspunkt, aus welchem ein Gemählde angesehen wird, ausser ihm zu völliger Kenntniß der Sache nichts nöthig hat; wenn Alles vorhanden ist, was zur besondern Absicht des Künstlers dienet, so ist sein Gegenstand hinlänglich von andern Dingen abgerissen, und macht für sich ein Ganzes. Einen Gegenstand im Ganzen betrachten, heißt so viel, als auf die Wirkung Achtung geben, die alle Theile zugleich,

in so fern sie nur Eines ausmachen, auf uns thun. Ein Gemählde wird im Ganzen betrachtet, wenn die Aufmerksamkeit überhaupt auf die Empfindung gerichtet wird, die von der Vereinigung aller Gegenstände herkommt, es sey in Absicht auf den Geist desselben, oder bloß in Absicht auf die Harmonie der Farben, oder die Haltung, oder des Hellen und Dunkeln.

Gebehrden. Die verschiedenen Bewegungen und Stellungen des Körpers und einzeler Gliedmassen desselben, in so fern sie etwas Characteristisches haben, oder Aeuserungen desselben sind, was in der Seele vorgeht. Der Mahler hat wenig andere Mittel als die Gebehrden, Empfindungen und Gedanken zu erwecken. Seine Figuren sind allemahl verwerflich, wenn er ihnen nicht redende Stellungen und Gebehrden geben kann.

Gebrochene Farben. Sind die hellen Hauptfarben, die einen Zusatz von andern dunkeln Farben bekommen und also ihr volles Licht nicht mehr haben. Die Italiäner nennen sie Mezzetinten; im Deutschen werden sie auch Mittelfarben genennt, weil sie insgemein zwischen dem Hellesten und dem Dunkelsten in der Mitte stehen, und die genaue Verbindung des Hellen und Dunkeln bewirken.

Gegend. Es scheinet, daß dieses Wort einen besondern Theil einer Landschaft ausdrücke, der sich durch einen eigenen Character unterscheidet.

scheidet. Die Landschaft könnte also aus mehreren Gegenständen bestehen; die Gegend selbst aber würde bloß aus ihren einzeln Theilen, als Felsen, Bäumen ꝛc. bestehen.

Gegendruck. Eine Zeichnung, welche durch das Abdrucken von einer andern entstanden ist. Wenn man z. B. einen frischgemachten Kupferabdruck, indem die Farbe noch naß ist, auf ein weißes angefeuchtes Papier legt, und mit beyden noch ein Mahl durch die Presse fährt, so druckt sich von dem rechten Kupferblatt alles auf das andere Papier ab, wiewohl die Farbe in diesem Gegendruck viel schwächer wird, als sie in dem ersten von der Kupferblatte gemachten Ausdruck war. Auf eben diese Weise kann man von einer mit Röthel, oder fetten Bleystift gemachten Zeichnung einen Gegendruck machen, wenn man ein feuchtes Blatt Papier darauf legt. Auf diese Art kann man eine Zeichnung verdoppeln, ohne sie nachzuzeichnen.

(N. B Das Original verliehrt aber, wenn der Abdruck zu stark ist, viel von seiner Stärke, und wird bisweilen durchaus matt. Verriebene Zeichnungen geben keinen Gegendruck, und werden durch das feuchtaufgelegte Papier verdorben.)

Gekünstelt. Man nennt dasjenige gekünstelt, darin die Kunst übertrieben, oder zur Unzeit angebracht ist; es sey, daß das Uebertriebene in Ueberfluß von Zierrathen, in erzwungenen Schönheiten, oder in zu weit getriebenem Fleisse bestehe. Das gekünstelte ist allen Theilen der Künste ein Fehler.

Gelenke. Die Stellen, da ein bewegliches Glied an ein anderes Glied anschließt. Die richtige Zeichnung der Gelenke ist ein schwerer Theil der Kunst, der zwar kein Genie, aber desto mehr Studium, Fleiß und Uebung erfordert. Ein Zeichner kann ohne richtige Kenntniß der Osteologie hier nicht fortkommen.

Gemählde. Das Wesen des Gemähldes kann man darin setzen, daß es sichtbare Gegenstände, die vortheilhaft auf das Gemüth wirken, vermitttelst Zeichnung und Farben, als ob sie in der Natur vorhanden wären, darstelle. Soll das Gemählde das Werk nicht einer mechanischen, sondern einer schönen Kunst seyn, so muß der gemahlte Gegenstand mit Geschmack gewählt, und schon an sich, und ohne Rücksicht auf die Kunst unserer Aufmerksamkeit werth seyn. Nach dem Inhalte stellen die Gemählde Handlungen, oder Charactere vernünftiger Wesen vor, oder Scenen aus dem Thierreiche, oder aus der leblosen Natur. Jede Gattung des Inhalts theilet sich wieder in verschiedene Arten. Die erste Gattung enthält allegorische Gemählde, Historien, Schlachten, Gesellschaftsgemählde, die Scenen des gemeinen Lebens vorstellen, und auch blos einzele Charactere, nehmlich Portraite. In der zweyten Gattung hat man Jagden, Viehstücke, Geflügel. In der dritten unterscheidet man Landschaften, Gebäude, Perspectiven, Fruchtstücke, Blumenstücke.

Gemein. Was sich von andern Dingen seiner Art durch keinen merklichen Grad der Schönheit oder Vollkommenheit auszeichnet. Es kann ein Werk in Absicht auf die Wahl der Materie gemein und in Ansehung der Kunst groß und vortreflich seyn. Die Künstler müssen sich hüten, ihren Stoff nicht aus dem gemeinen Haufen der Dinge zu nehmen, sondern, so viel als möglich, edle große, neue Gegenstände wählen.

* Genien. Figuren von Kindern mit Flügeln vorgestellt, die verschiedene Attribute halten, wodurch in der Komposition die Eigenschaften der Tugenden, Leidenschaften und dergl. angedeutet werden.

Gesicht, Gesichtslängen. S. pag. 34.

Gesichtskreiß. Bedeutet den ganzen Raum, den ein Mensch mit unverwandten Augen übersehen kann.

Gesichtspunkt. Der Ort, aus welchem man eine Landschaft, oder jede andere Scene sichtbarer Dinge übersieht. Eine Stadt, oder ein Garten zeiget sich ganz anders, wenn man von einer nahen Höhe darauf herunter sieht, als wenn man weit davon entfernt, oder weniger hoch steht. Also verändert der Gesichtspunkt die anscheinende Gestalt der Dinge. Es kommt also bey Gemählden und Zeichnungen sehr viel darauf an, daß man für jede Scene einen vortheilhaften Gesichtspunkt annehme. Die schönste

Landschaft könnte aus einem Gesichtspunkt gezeichnet werden, in dem sie ihre Schönheit verlöhre. Nach dem Gesichtspunkt, den der Mahler bey seiner Zeichnung festsezt, muß sich alles Perspektivische dieser Zeichnung richten.

Gewand. Mit diesem Worte drückt man überhaupt Alles aus, was in zeichnenden Künsten zur Bekleidung sowohl der Figuren, als auch lebloser Dinge gebraucht wird; und was man in der Kunstsprache gar oft mit dem französischen Worte Draperie bezeichnet. S. pag. 108.

Gezwungen, nennt man in der Mahlerey Alles, was den natürlichen und ungekünstelten Bewegungen widerspricht, die wir überhaupt, oder unter gewissen Umständen wahrzunehmen gewohnt sind. Das Gezwungene ist eine Lüge, die man uns für eine Wahrheit aufdringen will. Der Künstler hat sich vor nichts sorgfältiger in Acht zu nehmen, als vor dem Gezwungenen.

*Gliedermann. Eine bewegliche hölzerne Maschiene, die einen Menschen vorstellt, und vorzüglich in Mahleracademien zur Zeichnung der Gewänder, die man ihm umwirft, gebraucht wird.

*Glorie. Man versteht unter einer Glorie 1) einen offenen glanzvollen Himmel, der in einem Decken- oder andern Gemählde vorgestellt wird; 2) den Hauptschein der Heiligen;

gen; die Lichtstrahlen, womit ihr Haupt umgeben ist.

Gradation der Farben. Die Auf- oder Abstuffung, die progressive Verstärkung, oder Schwächung der Farben.

* Grau in Grau. Grau in Grau werden solche Gemählde genannt, die mit einer einzigen grauen oder gelblichen Farbe ausgeführt werden, welche nur, zur Erhaltung der Lichter und Schatten, bald heller, bald dunkler verarbeitet wird. Der Grund dieser Gemählde ist bisweilen von einer andern Farbe, z. E. roth, blau, golden.

Grazie. S. Reitz.

Grotesken. Das Groteske besteht aus kleinen Figuren von Menschen und Thieren, mit Blumen und Laubwerk so verflochten, daß man darin das Thier- und Pflanzen-Reich in einander verflossen antrift; Menschen und Thiere, die aus den Knospen der Pflanzen hervorwachsen, halb Thier und halb Pflanzen sind.

Grund, die Fläche, auf welche die ersten Farben zum Gemählde aufgetragen werden. Tilian, Rubens, und andere große Koloristen sollen zu ihren Werken einen weißlichen Grund genommen haben. Lairesse hat bemerkt, daß zu Landschaften ein perlenfarbiger Grund, und zu historischen Stücken, die innerhalb eines Zimmers geschehene Handlungen vorstellen, der Grund aus Umbra, zu Nachtstücken der

aus

aus Köllnischer Erde der beste sey. — Man versteht unter dem Namen Grund auch die Fläche, auf welcher, oder gegen welche ein Gegenstand gesehen wird. So ist der blaue Himmel der Grund einer Wolke, und eine einfärbige Wand des Zimmers, der Grund der in dem Zimmer gemahlten Figuren.

Gruppe. Die Zusammenstellung oder Vereinigung mehrer einzler, zusammengehöriger Gegenstände, in eine einzige Masse, so, daß die Gegenstände, die man sonst einzeln als für sich bestehende Dinge würde gesehen, oder bemerkt haben, durch diese Zusammensetzung als Theile eines grössern Ganzen erscheine. — Der Historienmahler, der zu Vorstellung seiner Geschichte mehrere Personen oder Figuren zu zeichnen hat, stellet sie nicht einzeln, oder zerstreuet, eine hier, die andere da vor, sondern vereiniget deren etliche hier, andere an einer andern Stelle, in eine Masse, oder in einen Klump zusammen, und wenn er die Sachen so geordnet hat, so sagt man, er habe Gruppen gemacht, oder die Figuren gruppirt.

Halbschatten. Man verbindet mit diesem Wort nicht immer die nehmlichen Begriffe. Nach seiner wahren Bedeutung muß es bey der Farbengebung von den Stellen gebraucht werden, wo die eigenthümliche Farbe der Körper, aus Mangel des vollen Lichtes, etwas dunkler wird. Manche nennen indeß alle gebrochene Farben Halbschatten, und

noch andere belegen überhaupt die Mittelfarben mit diesem Namen, weil die Verdunklung der hellen Farbe des vollen Lichtes auch durch ganze Mittelfarben kann erhalten werden.

Haltung des Körpers. Man versteht unter diesem Worte das, was man gemeiniglich durch das französische Wort maintien ausdrückt, die characteristische Art, wie ein Mensch bey verschiedenen Stellungen und Gebehrden sich trägt, oder hält.

Haltung. Man sagt von einem Gemählde, es habe Haltung, wenn jeder Theil, in Ansehung der Tiefe des Raumes, oder der Entfernung vom Auge, sich von dem neben ihm stehenden merklich absondert, so, daß die nahen Sachen gehörig hervortreten, die entfernten, nach Maßgebung der Entfernung, mehr oder weniger zurücke weichen. Der Mangel der Haltung macht alles flach.

Halbtinte. Dieser Ausdruck hat mehr Bezug auf das Helldunkel, als auf die Farbe. Eine Halbfarbe ist ein Mittelton zwischen Licht und Schatten. Wenn man annimmt, es bestehe ein Gegenstand aus fünf Tönen Helldunkel, so stehen die Halbtinten dem Lichte am nächsten, und verstärken sich, so wie sie sich davon entfernen. Die Tinte ist die Mittelfarbe zwischen den Schatten und Halbtinten.

(Von Herrn Violet.)

S. Halbschatten und Mittelfarben.

Harmo-

Harmonie. Die Harmonie der Farben verhält sich wie das consoniren der Töne in der Musik. Sie macht, daß eine ganze Masse, sie sey hell oder dunkel, ob sie gleich aus unzählichen Farben und Tinten zusammengesezt ist, in Absicht auf die Farben, als eine einzige unzertrennliche Masse ins Auge fällt.

Hart. Man nennt ein Gemählde hart, wenn sich die Schatten zu nahe an den Lichtern befinden, und die Umrisse nicht zart genug sind.

(Von Herrn Violet.)

Die Härte entsteht vornemlich aus dem Mangel der Harmonie, sowohl in Farben, als in Zeichnung. Selbst da, wo ein Gegenstand gegen die andern nothwendig abstechen muß, wo folglich keine völlige Harmonie statt haben kann, entsteht eine Härte, wenn dieses Abstechen zu plötzlich oder zu stark ist. — Je entfernter ein Gegenstand ist, je unbestimmter oder ungewisser werden die Umrisse, die seine Form bestimmen; und diese Ungewißheit betrift auch die Farben, die Lichter und die Schatten. Wenn der Mahler diese Dinge genauer bezeichnet, als die Entfernung es verträgt, so wird er hart.

(Von Herrn Sulzer)

Helldunkel. Viele Künstler verstehen, (wie Herr Violet) unter dem Helldunkel, die verschiedenen Grade der Farben vom tiefsten Schatten, bis zum höchsten Lichte. Herr von Hagedorn aber denkt sich darunter die

geschickte

geschickte Milderung der stärksten Schatten durch helle, oder die Schwächung der stärksten Lichter, wo es nöthig scheint, durch dunkle Localfarben.

* Hervorheben. Eine Figur, oder einen andern Gegenstand durch gute Vertheilung der Lichter und Schatten so von den andern absondern, daß man ihn umgehen zu können glaubt.

Historisches Gemählde. Das historische Gemählde unterscheidet sich von dem Portrait, von der Landschaft, von dem Blumenstück, und allen andern Gattungen dadurch, daß es die Schilderungen handelnder, oder auch nur in gewissen bestimmten Empfindungen begriffener Menschen zur Absicht hat. In so fern werden die Vorstellungen aus der Mythologie, das allegorische Gemählde, die Schlachten, die Gesellschaftsgemählde, wenn sie gleich aus Portraiten bestehen, ingleichen einzelne Bilder, wo nur eine einzige Person in Handlung, oder in einer bestimmten Gemüthslage vorgestellt wird, wie eine bußfertige Magdalene und dergleichen, zu der historischen Klasse gerechnet.

Holländische Schule. S. Schule. Die Mahler dieser Schule scheinen bey ihrer Arbeit kein anderes Gesetz gehabt zu haben, als durch Zeichnung und Farben die gemeine Natur so vollkommen als möglich zu erreichen; im Uebrigen aber sich um den Werth, oder die Kraft des Inhalts wenig zu bekümmern. In vielen Gemählden die-

ser Schule ist die Natur so genau kopirt, daß man kaum seinen Augen traut, so vollkommen ist Zeichnung, Perspectiv, Haltung und Farbe erreicht. Sie ist die Schule des Wahren, aber nicht des Großen. Gerard Dow und Franz Mieris, sind ihre merkwürdigsten Meister.

Horizont. Man versteht unter diesem Worte in der Mahlerey, so wie in der Natur, die äuserste Linie, die eine flache Gegend von der Luft oder dem Himmel abschneidet. Wenn die Horizontallinie hoch über der Grundlinie des Gemähldes liegt, so hat es einen hohen Horizont, liegt sie aber nicht hoch über dieser Grundlinie, so hat es einen niedrigen Horizont.

Kalkiren. S. pag. 31.

Kalt, bezeichnet in der Mahlerey eine Unvollkommenheit in dem Kolorit, da nemlich den gemahlten Gegenständen das Leben und eine Wärme, die man in der Natur darin zu fühlen glaubt, fehlet. — Jedes Gemählde, wo matte Mittelfarben herrschen, das daher aussieht, als wenn es mit gefärbten Kreiden gemahlt wäre, ist kalt.

* **Karmin.** Eine sehr schöne hochrothe Farbe, die dunkler ist als Zinnober.

Karnation. S. Fleischfarbe.

Karricatur. Eine Zeichnung, darin das Besondere in der Bildung, die einzele Personen characterisirt, übertrieben und ins Possierliche übergetragen worden.

Karton. Man gibt diesen Namen besonders den Zeichnungen, welche sowohl für die Mahlerey auf frischen Kalk (S. Fresko) als für die Tapetenwirker gemacht werden. Im ersten Falle wird die Zeichnung an die Mauer gelegt, damit die Umrisse darnach können gemacht werden. In dem andern Falle werden die Kartone hinter, oder unter den Einschlag der Tapete gelegt, damit alles nach der Zeichnung derselben könne verfertiget werden.

Kartusche. Eine gemahlte, oder geschnizte Zierrath, welche einen angehefteten Wappenschild vorstellt, darein ein Wappen, oder ein Sinnbild, oder eine Schrift kann gesezt werden.

Köllnische Erde. Eine sehr dunkle, dem Schwarzen sich nähernde Erdfarbe.

Kolorit. Mit diesem Namen bezeichnet man den Theil der Mahlerey, der jedem Gegenstand die Farben zu geben weiß, die er haben muß, damit das Ganze als ein in der Natur vorhandener Gegenstand in die Augen falle. In diesem Sinn kann man den Begriff des Worts Kolorit durch Farbengebung ausdrücken. Man versteht aber auch durch diesen Ausdruck, die Beschaffenheit aller im Gemählde sichtbaren Farben in ihrem Zusammenhang und in ihrer Wirkung auf das Auge.

Komposition. S. Anordnung.

* Königsgelb. Eine sehr helle gelbe Farbe, lebhafter als Ocker, Gummi Gutt und

Beergelb, und nicht ins Braune fallend, wie das Rauschgelb.

Kontrazug. S. Gegendruck.

Kopey Ein Werk, das in allen seinen Theilen nach einem andern Werk der zeichnenden Künste verfertiget worden. Das ursprüngliche Werk, nach welchem die Kopey gemacht wird, heißt das Original.

Kopiren. Ein Werk der zeichnenden Künste, welches ein Anderer verfertiget hat, genau nachmachen. — Man muß nicht suchen Kopeyen zu machen, die alles Aeuserliche der Originale an sich haben; sondern vornehmlich den Geist derselben auf eine uns eigene Art zu erreichen suchen.

Kopfstellung. Die Art, nach welcher eine Person ihr Haupt trägt. Stolz und Demuth, Hoheit, Würde und Niedrigkeit, Sanftmuth und Strengigkeit der Seele, zeigen sich durch keine Abwechslung der Form lebhafter, als durch diese. Darum ist dieses in der ganzen Zeichnung einer der wichtigsten, wo nicht, ohne Ausnahme der wichtigste Theil, aber auch zugleich der gewiß der schwerste.

* Korrekt. Man nennt eine korrekte Zeichnung eine in allen ihren Theilen richtige Zeichnung, in der durchaus die Regeln der Proportion und der Perspectiv befolgt worden sind.

Kostum. S. Ueblich.

* Kreide. Der Zeichner braucht weisse und schwarze Kreide. Erstere verfertiget er sich ent-

entweder selbst, aus geriebenem Bleyweiß, und Gummi-Wasser, oder er schneidet sie aus Steinkreide, oder bedient sich der besseren Venetianischen Zeichenkreide. Die schwarze Kreide kauft man schon geschnitten bey dem Farbhändler. Sie besteht in einer Art Schiefererde.

* Kremnitzer Weiß. Eine sehr weisse harte und schwere Substanz, deren man sich statt des Bleyweisses in der Mahlerey bedient. Sie hat, wenn sie vermahlt ist, einen Glanz, der bey lezterer sich nicht findet.

Krokiren. S. Flüchtig entwerfen.

Lack. Eine rothe Farbe, die etwas in das Violette fällt. Der Wiener Lack ist der beste. Es gibt auch gelbe, braune und andere Sorten Lack.

Landschaften. Gemählde, die sehenswürdige Ansichten einer schönen Strecke Landes vorstellen. S. Gegend.

Lassiren. Dieses Kunstwort ist vielleicht aus dem übel verstandenen französischen Worte glacer entstanden, und sollte glassiren heißen. Beyde bedeuten eine Farbe mit einer andern durchsichtigen Farbe bedecken. Indem die untere Farbe durch die darüber liegende durchscheint, entsteht aus beyder Vereinigung eine dritte Farbe, die oft schöner, und allemal saftiger ist, als sie seyn würde, wenn beyde schon auf der Palette unter einander gemischt worden wären. Wenn man

z. E. die Purpurfarbe mit Himmelblau lassirt, so bekommt man ein schöneres Violet, als durch die Mischung der Farben entsprungen wäre. Die untere Farbe muß stark und durchdringend, die obere, womit lassirt wird, schwach seyn und nicht decken. — Herr Violet sagt, Lassiren heiße allzugleiche Lichter schwächen, oder mildern. Ein Begriff, der viel zu enge ist.

*Laviren. Mit wäßriger Farbe sehr naß in ganzen Parthien anlegen, und mit abgetrockneten Pinsel die Farbe vertreiben. Man lavirt mit Dusche, Bister, Schwarz, Indig rc. und mit allen Farben, die sich gerne in Wasser aufgelößt erhalten.

Leben. Man schreibt einem Gemählde Leben zu, wenn die lebendigen Gegenstände so gemahlt sind, daß man das Leben, die athmende Brust, die Wärme des Blutes, und besonders das wirklich sehende und empfindende Auge darin wahrzunehmen glaubet.

Leichtigkeit. In zeichnenden Künsten zeigt sich die Leichtigkeit in fließenden und sichern Umrissen, die nichts unbestimmt lassen; in dreisten Pinselstrichen, denen nicht weiter nachgeholfen worden. Man sieht jede Kleinigkeit, wie man denkt, daß sie hat seyn müssen, und bildet sich ein, dabey zu fühlen, daß es dem Künstler nicht schwer worden, es so zu machen.

Lichter. So werden in einem Gemählde diejenigen Stellen genennt, auf welchen das ein=

einfallende Licht ohne einige Schwächung, seine ganze Stärke behält.

Licht und Schatten. So oft ein eingeschränktes Licht auf dunkle Körper fällt, entstehen auch Schatten; so, daß Licht und Schatten in einer unzertrennlichen Verbindung stehen; besonders, weil allemahl die Stärke in beyden nach einerley Graden ab- und zunimmt. Darum wird in der Mahlerey der Ausdruck Licht und Schatten wie ein einziges Wort angesehen, wodurch man die unzertrennliche Verbindung dieser beyden Erscheinungen anzeiget.

Liebliche Tinten. Das Wort lieblich gibt den Begriff von etwas Sanften, Leichten, Zurückweichenden. Solche liebliche Tinten muß man besonders auf der Wendeseite runder Körper anzubringen suchen. Man arbeitet in dieser Absicht mit lauter leichten Farben, als Beergelb, Dusche, Blasengrün, und Mischungen, als Ultramarin und Minium.

(Von Herrn Violet.)

*Liliengrün. Eine schöne aus blauen Schwerdlilien verfertigte graßgrüne Farbe.

Localfarben. S. Eigenthümliche Farben.

Lombardische Schule. S. Schule. Sie wird auch die Bolognische genennt, weil sie in Bolonien ihren Hauptsitz gehabt. Man kann behaupten, daß diese Schule keiner andern nachsteht, wo sie nicht gar, die Kunst in ihrem ganzen Umfange genommen, alle

andere übertrift. Die Karrache, welche diese Schule gestiftet haben, (wo man nicht gar, wie einige wollen, den großen Korreggio für den ersten Meister desselben halten soll) brachten alle Theile der Kunst auf den höchsten Gipfel. In den besten Arbeiten dieser Schule herrscht eine Wahrheit, die sogleich rühret und täuscht. Hannibal Karrach, nach seinen besten Werken beurtheilet, wird weder in der Zeichnung, noch in großen wohlausgedrückten Characteren von jemand übertroffen. Sein Pinsel muß nur dem des Korreggio allein weichen. Fast eben so groß war Ludwig Karrach, aber seine Farbe hat etwas trauriges und sein Pinsel eine etwas schwere Manier. Aus der Schule der Karrache sind unter andern zwey große Mahler gekommen: Domeniguino und Guido Reni.

*Luft. Man gibt in der Landschaftsmahlerey diesen Namen dem Himmel und dem Gewölke.

Luftperspectiv. Die genaue Kenntniß der Regeln, nach welchen Alles, was zum Licht und Schatten, und zur Färbung der Gegenstände gehört, nach Maßgebung ihrer Entfernung vom Auge, muß abgeändert werden, wird die Luftperspectiv genannt.

Mahlerey. Die Nachahmung, theils der belebten, theils der unbelebten Natur durch Farben. Alles kommt bey der Mahlerey 1) auf eine gute Wahl, oder Erfindung seines Stoffes, 2) auf eine geschickte Anordnung desselben, 3) auf richtige Zeichnung,

nung, 4) auf ein gutes Kolorit an. Es gibt mancherley Arten der Mahlerey. In Absicht der Gegenstände hat man die Landschaftmahlerey, die Portraitmahlerey, die Historienmahlerey: In Absicht der Farben die Oelfarbmahlerey, Wasserfarbmahlerey, Freskomahlerey, Miniaturmahlerey, Enkaustische Mahlerey, Pastelmahlerey, Schmelzmahlerey, Mosaische Mahlerey, Glasmahlerey. Man sehe jeden dieser Artikel an seinem Orte. Weitere Bemerkungen über die Mahlerey sind durch das ganze Werkchen zerstreut.

* Mahlstock. Ein Stock drey oder vier Schuh lang, auf welchem die Oehl- oder Freskomahler ꝛc. unter der Arbeit die Hand ruhen lassen.

Manier. Das jedem Mahler eigene Verfahren, bey Bearbeitung seines Werks. Wie jeder Mensch im Schreiben seine eigene Art hat, die Züge der Buchstaben zu bilden, und an einander zu hängen, wodurch seine Handschrift von andern unterschieden wird, so hat auch jeder zeichnende Künstler seine Manier im Zeichnen, und in andern zur Bearbeitung gehörigen Dingen, wodurch geübte Kenner das, was von seiner Hand ist, mit eben der Gewißheit erkennen, als man die Handschriften kennet.

Mannigfaltigkeit. Man versteht in der Mahlerey unter Mannigfaltigkeit eine geschickte Abwechslung in den Vorstellungen.

Man glaube aber nicht, daß es dabey auf eine Zusammenraffung vielerley Gedanken und Bilder ankomme. Man muß wissen, die Menge und Verschiedenheit der Sachen so zu finden und zu wählen, daß jede zum Zweck diene, und am rechten Orte stehe, daß die Menge nicht nur keine Verwirrung mache, sondern als ein Ganzes, dem nichts kann genommen werden, erscheine.

Markicht, saftig, sanft, ist das Gegentheil von trocken oder hart. Miniaturgemählde müssen markicht, aber nicht weich und wäßricht seyn.

(Von Herrn Violet.)

Massen. Was man im Gemählde in Absicht auf die Anordnung der Figuren Gruppen nennt, heißt in Ansehung der Austheilung des Lichts und Schattens, des Hellen und Dunkeln Masse. Wenig und große Massen im Gemählde will sagen, man müsse das Helle und das Dunkle nicht in kleinen zerstreuten Stellen anbringen, sondern wenig und große Stellen von Hellem und eben so von Dunkelm im Gemählde sehen lassen.

Matt. Das Gegentheil von lebhaft. Matte Farben sind ohne Glanz und Lebhaftigkeit.

* Mennig. Eine sehr helle Orangenrothe Farbe, die aber zu Mischungen beinahe ganz unbrauchbar in der Miniatur ist.

Mezzetinten. S. gebrochene Farben.

* Mildern. Heißt in der Miniatur mit einer Mittelfarbe zwey an einander stehende Far-

Farben punktirend vereinigen; oder wenn von keiner Vereinigung die Rede ist, eine Farbe lassirend überarbeiten. S. Lassiren.

Miniatur. Eine besondere Art Mahlerey mit Wasserfarben, die nur zu ganz kleinen Gemählden gebraucht wird Man arbeitet dabey mit dem Pinsel, aber nicht durch Striche, sondern bloß durch Punkte. Also besteht das ganze Gemählde aus feinen an einander gesezten Punkten. Einige Miniaturmahler machen runde, andere längliche Punkte: Auch findet man eine besondere Miniaturart, durch sehr kurze und feine Striche. Das Gemählde wird auf weissen Grund, starkes (holländisches) Papier, Pergament, Elfenbein, oder auf Schmelzgrund gearbeitet, da das Weisse des Grundes zu den höchsten Lichtern gespart wird. Elfenbein ist aber ein schlechter Grund, weil es mit der Zeit gelb wird.

Mischung der Farben. S. pag. 59. f.

Mittelfarben. Jede Farbe, oder jede Tinte, die aus Vereinigung zweyer in einander übergehender Farben entsteht, oder derselben zu Hülfe kommt, gehört zu den Mittelfarben. Die Mittelfarben aber bekommen nach ihrem Ursprung und ihrer Anwendung verschiedene Namen. In so fern sie aus ganzen Farben durch Vermindrung ihrer Stärke entstehen, werden sie gebrochene Farben genennt; und indem sie zu Schattirungen zwischen Licht und Schatten gebraucht werden, bekommen sie den Namen der Halbschatten und der Zwischenfarben.

Modell. So nennt man die Person, welche in Zeichnungsschulen von dem Meister derselben, nackend und in einer von ihm gewählten Stellung hingestellt wird, damit die Schüler darnach zeichnen können. Doch wird der Name bisweilen auch andern aus Thon, Gyps, oder einer andern Materie gebildeten Figur, oder Form gegeben, nach welcher ein Werk gezeichnet oder gebildet wird.

Moralisches Gemählde. Unter diesem Namen versteht man ein Gemählde von der historischen Gattung, das nehmlich handelnde Personen vorstellt, wobey der Mahler die Absicht hat, durch das Besondere was er vorstellt, dem Verstande etwas Allgemeines zu sagen. Von der Art sind z. B. Hrn. Chodowieczky's Zeichnungen, der Mann nach der Welt betitelt.

Mosaisch. Eine Art Mahlerey, die aus Aneinandersetzung kleiner Stücke gefärbter Steine, oder gefärbter Gläser gemacht wird.

Mühsam. Eine Arbeit, aus welcher man merkt, daß sie dem Künstler sauer geworden ist. In den Gemählden merkt man das Mühsame an etwas verschiedentlich durch einander laufenden Pinselstrichen, wodurch eine Wirkung, die mit weniger Umständen hätte erreicht werden können, durch mehrere nur unvollkommen erreicht wird; an Strichen, wodurch andere, die unrichtig gewesen sind, haben sollen verbessert werden; an Kleinigkeiten, die dem, was schon ohne volle Wirkung vorhanden war, etwas nachhelfen

helfen sollten; und an mehrern Umständen, die man besser fühlt, als beschreibt.

Nachlässigkeit. Es gibt in Bearbeitung der Werke der Kunst eine Nachlässigkeit, die von Unvollkommenheit und Mangel zeuget, und eine andere von guter Wirkung. Die wirkliche tadelhafte Nachlässigkeit ist Mangel des Fleißes und der Genauigkeit, jedem Theile des Werks, die in Rüksicht auf das Ganze ihm zukommende Vollkommenheit zu geben. Sie entsteht aus dem Nachlassen der Bestrebung richtig zu handeln oder zu verfahren. Die überlegte Nachlässigkeit besteht darinn, daß unwichtige, aber doch des Zusammenhanges, oder anderer Umstände halber nothwendige Theile mit wenig Fleiß, oder ohne Genauigkeit hingeworfen werden, damit die Aufmerksamkeit sich nicht darauf verweile. So behandelt der Mahler gar oft die Nebensachen etwas nachlässig, damit über denselben die Hauptsache nicht unbemerkt bleibt.

Nachtstück. Nachtstücke nennt man solche Gemählde, deren Scene weder Sonne noch Tageslicht empfängt, sondern nur durch Fakkeln, oder angezündete Lichter unvollkommen erleuchtet wird.

Natürlich. Dieses Beywort gibt man den Gegenständen der Kunst, die uns so vorkommen, als wenn sie ohne Kunst, durch die Wirkung der Natur da wären. Ein Gemählde, das gerade so in die Augen fällt, als sähe man die vorgestellte Sache in der Natur, wird ein natürliches Gemählde genennt.

Neapoli-

Neapolitanisches Gelb. S. Königsgelb.

Nebensachen oder Beywerke. Sind Sachen, die in Werken der Kunst der Hauptsache, wodurch die abgezielte Vorstellung wirklich erweckt wird, noch beygefügt werden. Z. B. In einem historischen Gemählde sind die handelnden Personen die Hauptsache; was zur Scene gehört ist Nebensache. In einem Portrait ist das Gesicht und die Kopfstellung die Hauptsache, die Kleidung und dergleichen aber Nebensache.

Nettigkeit. S. Reinlichkeit.

Niedrig. Wenn man dieses Wort bey Gegenständen des Geschmacks braucht, so versteht man darunter etwas, das in der Denkungsart und in den Sitten, und überhaupt in dem Geschmack des Pöbels ist, nicht in so fern es einfach und ohne Kunst ist; sondern in so fern es Menschen von feinerer Lebensart beleidiget.

Nuancen. S. Schattirung.

* Nußbraun. Eine braune aus Nußschalen verfertigte Saftfarbe, die etwas ins Gelbliche fällt.

* Oberläufer. Ein Zuckerhutförmiger Stein, Schildkrot, Agath, oder dergl. dessen man sich bedient, auf einer Marmor- oder Glastafel die Farben abzureiben. Ist die Marmortafel hart, so muß der Oberläufer weich seyn; ist sie weich, so muß er hart seyn.

Oelfarben. Farben zum Mahlen, die mit Oel vermischt, und dadurch zum Auftragen mit dem Pinsel tüchtig gemacht werden. Man nimmt insgemein Leinöl, Nußöl, oder Mohnöl, weil viele andere gepreßte Oele niemahls austrocknen. Zu einigen Farben, die schwer trocknen, nimmt man in der Bearbeitung Firnis, der auch überhaupt dem Oele mehr oder weniger beygemischt wird. Die Farben, denen der Firnis am nothwendigsten ist, sind Ultramarin, Lack, Schüttgelb, und das Schwarze. Die Oelmahlerey wurde erst im Anfang des funfzehnten Jahrhunderts von Van Eyk erfunden.

Ocker. Eine gelbe nicht lebhafte Farberde, die stark in der Mahlerey gebraucht wird. Es gibt hellen und dunkeln Ocker, welche beyde, wenn sie ausgeglüht werden, ihre Farbe ändern, und röthlich werden. S. pag. 70.

Originalwerk. Es gibt zweyerley Arten der Kunstwerke, denen man diesen Namen gibt, denn er bedeutet entweder ein Werk, das keine Nachahmung, oder eines, das keine Kopey ist. Im ersten Sinne kommt dieser Name den Werken zu, die einen eigenthümlichen nicht erborgten innerlichen Character haben.; im andern Sinne bezeichnet man dadurch ein Werk, das von eines Künstlers eigenen Genie entworfen, und nach seiner Art bearbeitet und nicht kopirt ist.

Ornamente. S. Zierrathen.

Palette. Die Palette des Miniaturmahlers

ist eine Hand lange Tafel von Elfenbein, oder Milchglas. S. pag. 76. f.

Pastel. In Pastel mahlen, (eigentlich sollte man sagen, mit Pastelfarben mahlen, heißt mit trockenen in kleinen Stäbchen (Pastels) geformten kreidenartigen Farben mahlen. Diese Art zu mahlen, hält das Mittel zwischen dem blosen Zeichnen, und dem eigentlichen Mahlen mit dem Pinsel. Die Pastelfarben werden eben so, wie die Reißkohlen geführt, aber wo man gebrochene Farben nöthig hat, werden die Striche verschiedener Farben mit dem Finger gerieben. — Die beste Zubereitung der Pastelfarben ist noch ein Geheimniß.

Perspectiv. Eine Wissenschaft, welche die Veränderung der Formen und Farben, die von der Lage des Auges herrühren, genau bestimmen, und folglich in jedem Falle richtig zeichnen lehrt. In so ferne sie die bloße Form der Dinge zum Gegenstand hat, nennt man sie die Lineer Perspectiv; in so weit sie sich aber auf die Farben beschränkt die Luftperspectiv. S. Luftperspectiv.

Pinsel. Man sehe pag. 79.

Portrait. Ein Gemählde, das nach der Aehnlichkeit einer lebenden Person gemacht ist, und vornehmlich deren Gesichtsbildung zeiget.

Profil. Wer einen Menschen nur von der rechten oder linken Seite so sieht, daß dessen andere Seite ganz von der dem Auge entgegenstehenden bedeckt wird; der sieht den Umriß

desselben

desselben nach des Mahlers Ausdruck im Profil, und diese Art der Ansicht ist der geraden entgegen gesezt, da man eine Person von vorne so ansieht, daß die rechte und linke Seite des Körpers gleich vollständig in die Augen fallen.

* Rauschgelb. Eine rothgelbe mineralische Farbe, die in der Mahlerey von sehr eingeschränktem Gebrauche ist, weil sie sich auser dem Weiß nicht wohl mit andern Farben vermischen läßt. Man bedient sich ihrer am gewöhnlichsten zur Aufhöhung der Lichter. Das Rauschgelb ist Gift; man muß sich also hüten, etwas davon mit dem Pinsel in den Mund zu bringen.

Reflex. Der Reflex ist nichts anders, als das Zurückprallen eines nahen Lichtes auf einen freystehenden Körper. Die Reflexe sind nöthig, und finden sich allemahl auf der Wendeseite runder Körper. Die Widerscheine dieser Art sind natürlich; es gibt aber auch zufällige. Der Ton der lezteren hat immer etwas von der Farbe des Gegenstandes an sich, von welchem das Licht auf ihn zurückstrahlt. Sie haben ihrer Natur nach grossen Einfluß auf den Zauber der Harmonie, die so verführend in der Mahlerey ist. Ein Gemählde ohne Harmonie ist nie wahrhaft schön. (Von Herrn Violet)

S. Widerschein.

* Reibstein. Eine Tafel von Marmor, bisweilen auch bloß eine Glastafel, auf welcher man mit Hülfe eines Oberläufers (S. Oberläufer) die Farben reibt.

Reinlichkeit. Kann auch durch Nettigkeit ausgedrückt werden, und ist eigentlich die Vollkommenheit in Kleinigkeiten. Es kann eine Sache, überhaupt betrachtet, vollkommen seyn, in einzeln kleinen Theilen aber, ohne Genauigkeit. Alsdenn fehlt dem Werke die Reinlichkeit. Raphael, die Karrache, Rubens, hatten die Reinlichkeit nicht nöthig, wodurch die kleinen Werke eines Mieris, Gerhard Dow und anderer holländischer Meister den Liebhabern so schäzbar sind.

* Reißfeder. Ein Instrument von Messing oder Silber, im Form eines Rohrs, worein man mittelst eines Ringes Rothstein, Kreide und andere Stifte zum Zeichnen spannt.

Reitz. (Das Wort Grazie;) ein gewisser Grad des Gefälligen und Anmuthigen, das die Zuneigung aller Herzen gewinnt, und uns für eine Person völlig einnimt.

Richtigkeit. Man sagt von einer Zeichnung, sie sey richtig, wenn sie die wahre Form, und die wahren Verhältnisse der Dinge angibt.

Römische Schule. Die römische Schule ist nicht nur die älteste, sondern auch die wichtigste aller Schulen der zeichnenden Künste. Sie thut sich durch das Große im Geschmack, und in dem Ausdruck hervor; durch die erhöhete Gattung des Schönen, durch die Richtigkeit in der Zeichnung. In keinem andern Theile der Kunst hatte Rom Vorzüge. Man muß den Anfang der römischen Schule von Peter Perugieo, der 1446. gebohren wurde, machen. Denn er steht gerade am Anbruche

des

des Tages der Kunst, und war Raphaels Lehrmeister. Ciro Ferri, und Karl Maretti, der erst 1713. gestorben ist, müssen als die lezten Meister dieser Schule angesehen werden.

* Rothstein. Ein weicher dunkelrother Stein, dessen man sich zum Zeichnen bedient. S. pag. 19.

* Rund. Nach Rund zeichnen, heißt nach Figuren von Bildhauer-Arbeit zeichnen, die man nach allen Seiten wenden kann.

Saftig. S. Markicht.

* Sanft. Das Gegentheil von hart. Ein Gemählde ist sanft, wenn es Harmonie und Haltung hat; wenn die Farben gut in einander verschmelzt sind, und die Schatten durch Mitteltinten sich unmerklich in die Lichter verliehren; wenn das Kolorit etwas duftiges hat, und alles über den Grund hingeblasen worden zu seyn scheint.

Schattirung (oder Nuancen.) Die Veränderungen, die eine Farbe nach den verschiedenen Graden der Stärke des darauf fallenden Lichtes leidet, aber nur in so weit sie noch immer dieselbe Art, oder den Nahmen ihrer Gattung, roth, blau, gelb u. s. f. behält. Hieraus entsteht die große Mannigfaltigkeit der Mittelfarben, von deren vollkommenen Behandlung ein großer Theil des Kolorits abhängt.

Schlagschatten. Der Schatten, den wohlerleuchtete Körper auf einen hellen

Grund werfen. Nicht jeder Schatten ist Schlagschatten, sondern nur der, der sich auf dem Grunde, auf den er fällt, bestimmt abschneidet, dessen Größe, Lage und Umriß nach den Regeln der Perspectiv können bestimmt werden, welches allemahl angeht, wenn die Schatten von einem bestimmten Licht, als von der Sonne, oder dem durch eine Oefnung einfallenden Tageslicht verursacht wird.

Schmelz. Die Schmelz-Mahlerey (oder Email-Mahlerey) mahlt mit glasartigen Farben, die im Feuer schmelzen. Sie werden auf den Grund eingebrannt, verfliessen dadurch sehr sanft auf demselben, und geben also sehr dauerhafte weder durch Wärme und Kälte, noch durch Feuchtigkeit, noch durch Staub und andere den gewöhnlichen Gemählden schädliche kleine Zufälle schadhaft werdende Gemählde. Der Grund besteht entweder aus gebrannter Erde und Porcellan, oder aus Metall, welches mit einem undurchsichtigen, meistentheils weißen Glasgrund überzogen ist.

Schraffirung. In Zeichnungen, Kupferstichen und Gemählden, nennt man die nebeneinandergesetzten, sich auch bisweilen durchkreuzenden Striche, wodurch die Schatten ausgedrückt werden, Schraffirungen. Die Schraffirung ist einfach, wenn auf einer Stelle die Striche paralell, neben einander laufen; doppelt, wenn sie sich durchkreuzen.

Schule. Unter diesem Worte verstehen die Liebhaber der zeichnenden Künste eine Folge von Künstlern, welche einen gemeinschaftlichen Ursprung, und daher auch etwas Gemeinschaftliches in ihrem Character haben. Die Künstler der römischen Schule haben das Gemeinschaftliche, daß sie sich in Rom vorzüglich durch das Studium der Antiken gebildet, und sich mehr durch Zeichnung, als durch die Farbe groß gemacht haben. Man nimmt es aber doch so gar genau mit der Bedeutung des Wortes nicht; denn sonst könnte man nicht von einer deutschen Schule sprechen. — Im engern und bestimmten Verstande bedeutet Schule eine Folge von Mahlern, die ihre Kunst hauptsächlich nach den Grundsätzen und Regeln eines einzigen Meisters gelernt haben, und entweder unmittelbar seine Schüler, oder doch Schüler seiner Schüler sind. Im ersten Verstand sehe man an seinem Orte Römische, Florentinische, Lombardische Venetianische, Holländische, Deutsche, Französische Schule.

Sinnbild. Ist ein sichtbares Bild, das außer der unmittelbaren Vorstellung, die es erwecket, noch eine andere allgemeine Bedeutung hat. Viel Sinnbilder sind allegorisch; aber sie sind es nicht nothwendig. Man kann demnach jedes Gemählde, oder überhaupt, jedes Werk der zeichnenden Künste, in so ferne es dienet, etwas Allgemeines anzudeuten, ein Sinnbild nennen. Das

Bild der Pallas, das ursprünglich eine vermeynte Gottheit vorstellte, ist nun ein Sinnbild der Weisheit.

* Staffeley. Eine hohe auf der Erde ruhende, pultförmige, aus Latten bestehende Maschine, auf welcher die Oelmahler ihre Gemählde ausarbeiten.

Staffirung. Die Verzierung eines Gemähldes, um ihm mehr Leben oder Ansehen zu geben. Die Staffirung eines Zimmers ist die Anbringung einiger Zierrathen rc. Die Staffirung einer Landschaft die Figuren, Statuen, Ruinen rc. die man allenfalls erst nachher darinnen mahlt.

Staubpinsel. S. pag. 224.

Stellung. Das französische Attitude, die Haltung des Körpers. Es liegt in den verschiedenen Stellungen des Leibes eine so große Kraft, daß fast jede Vollkommenheit und jede Schwachheit, jede Leidenschaft, jede Gemüthsart und jeder Character durch die Stellung allein kann ausgedrückt werden. Zuneigung, Hochachtung, Mitleiden für andere Menschen, oder Verachtung, Furcht und Abneigung gegen sie, können durch die bloße Stellung des Leibes bewirkt werden. Auch die Unachtsamsten wissen es, daß es freche und bescheidene, hochmüthige und demüthige, fröliche und niedergeschlagene Stellungen gibt. Die bloße Leibesstellung ist daher ein wichtiger Gegenstand in den Werken der schönen Künste.

Suchglas. Ein Vergrößerungsglas, dessen man sich bisweilen in der Miniaturmahlerey bedient, um die Ungleichheiten im Kolorit leichter zu entdecken.

Symmetrie. In zeichnenden Künsten wird dieses Wort gemeiniglich gebraucht, um die Art der Anordnung auszudrücken, wodurch ein Werk in zwey gleiche oder ähnliche Hälften getheilt wird. Die Natur ist die erste Lehrerin der Symmetrie; sie beobachtet besonders in der Form der thierischen Körper das genaueste Ebenmaas. Ein Arm steht z. B. nicht höher als der andere; ein Fuß ist nicht kürzer, ein Auge nicht höher als das andere. In den Werken der Kunst wird diese Einrichtung deswegen überall, wo gleiche oder ähnliche Theile nothwendig sind, ebenfalls beobachtet.

Ton. Ist der Character, das ist, das Sittliche oder Leidenschaftliche des farbigten Lichtes, das in einem Gemählde herrscht. Daß in dem Kolorit eines Gemähldes solche Charactere statt haben, fällt auch dem unachtsamsten Menschen in die Augen. Der fürchterliche Himmel, der ein nahes Gewitter verkündiget, und der liebliche Frühlingsmorgen, beweisen dieses allzudeutlich. (S. die Note pag. 59.)

Tinte. Man bezeichnet mit diesem Worte eine künstlich gemischte Farbe, durch welche die natürliche Farbe eines Gegenstandes nachgeahmt wird. Spricht man von einem Gewande, so sagt man, die Tinte sey gut *); von einem

*) Man muß sich jedoch nicht vorstellen, daß das Wort

nem Grund sagt man, er sey von gutem Tone, und von dem Fleisch, die Farbe sey gut. (Von Hrn. Violet.)

Man sehe auch Halbtinten.

Trocken. S. Hart.

* Ueberarbeitet. (Retuschirt.) Man sagt von einem Gemählde, es sey von diesem oder jenem Meister überarbeitet, wenn er dasselbe nach seinen Zeichnungen von einem andern hat ausführen lassen, am Ende aber selbst die Unvollkommenheit gebessert und die lezte Hand angelegt hat. Es gibt Gemählde, die für Originale gelten, und doch blose Kopeyen sind, welche von dem Urheber des Originals überarbeitet wurden.

Uebertreibung, Ueberladung Evageration. Man sagt von einem Gemählde, es seyen die Farben übertrieben, wenn sie entweder in den Lichtern, oder in den Schatten das Natürliche überschreiten und zu stark sind. Man kann diesen Fehler nicht sorgfältig genug vermeiden, zumal in den Schatten, welche nothwendig durchsichtig werden müssen.

(Von Hrn. Violet.)

Ueblich

Wort Tinte bloß bey Draperien anwendbar ist. Man nennt auch die gemischten Farben, wodurch die Gesichts- und andere Fleischfarben modifirt werden, Tinten. In diesem Sinne hieß es oben öfters, man habe bläuliche, grünliche, gelbliche Tinten an diesem oder jenem Orte anzubringen. In dem nemlichen Verstande mischt man sich verschiedene Tinten zu den Gründen.

Ueblich e. Das Ueblich e, oder Kostum ist in Vorstellungen, die aus der Geschichte der Völker genommen sind, das Zufällige, in so ferne es durch die allgemeine Gewohnheit des Volkes und der Zeit, woraus der Gegenstand genommen ist, bestimmt wird: oder das, was mit den Moden und Gebräuchen der Völker und der Zeiten übereinkommt: wenn Römer, als Römer, Griechen, als Griechen gekleidet sind, römische und griechische Gebräuche beobachten, und überhaupt in dem wahren Character ihrer Zeit vorgestellt werden, so sagt man, das Ueblich e sey dabey beobachtet.

Uebungen, sind Arbeiten des Künstlers, die keinen andern Zweck haben, als die Erlangung der zur Kunst nöthigen Fertigkeiten. Man gibt ihnen auch den Namen der Studien. Dergleichen Uebungen großer Meister werden von Kennern sehr gesucht.

* Ultramarin. Eine schöne dem Himmelblau sich nähernde Farbe, die aus Lapis Lazuli verfertiget wird. Sie ändert sich nie, selbst im Feuer nicht, in welchem man daher ihre Aechtheit prüfen kann. Es ist unter allen Farben die theuerste.

* Umbra. Eine braune etwas ins Graue fallende Farberde. Gebrannt, erhält sie eine röthliche Farbe.

Umriß. Die äußersten Linien, wodurch die Schranken, folglich die Formen eines Körpers bestimmt werden. Vorzüglich versteht man

dadurch die äusserſten Linien bey Zeichnung der menſchlichen Geſtalt, die den wichtigſten Theil der Zeichnung ausmachen.

Venediſche Schule. Iſt von den Schulen der Mahlerey diejenige, die ſich durch einen großen Geſchmack im Kolorit hervorgethan hat. Die Lebhaftigkeit, ſowohl als die Wahrheit der Farben, die vollkommene Austheilung des Lichts und Schattens, die Kühnheit des Pinſels, der wahre Ton der Natur, ſind vorzügliche Eigenſchaften dieſer Schule, die aber weniger Größe, und weniger Richtigkeit der Zeichnung hat, als die römiſche oder die lombardiſchen Schulen. Titian iſt ohne Widerrede der erſte Meiſter dieſer Schule, und der größte Koloriſt, der vielleicht jemals geweſen; nach ihm kommt Paul von Verona. Tintoret, ein anderer großer Mahler dieſer Schule, kann nur in Venedig gekannt werden.

* Verbleicht. Gemählde ſind verbleicht, wenn die Farben ihren Glanz ganz oder zum Theil verlohren haben.

* Verhältniſſe. Ueber die Verhältniſſe des menſchlichen Körpers ſehe man pag 34.

* Verkleinern. Eine größere Zeichnung durch Vierecke, oder den Storchſchnabel ins Kleine bringen. S. pag. 32.

* Verkürzt. Man ſagt von den Theilen einer Figur; ſie ſeyen verkürzt, wenn ſie ſo ſtehen, daß das Auge, nach den Regeln der

Perspektiv ihre ganze Länge nicht übersehen kann. Wenn z. E. der Arm eine solche Richtung hat, daß er mit den Augenstrahlen, der Länge nach, eine gerade Linie macht, so wird man nichts von ihm sehen als das eine Ende, nämlich die Hand und seine Dicke.

Verliehren, heißt die Halbtinten, Tinten und Schatten so stellen, daß sie sich in einander verschmelzen, und nur eine einzige sanfte und liebliche Schattirung machen. Hieraus läßt sich abnehmen, daß die Kunst zu nuanciren, bloß in der Fertigkeit besteht, eine Farbe von dem stärksten Ton des Schattens bis zu dem schwächsten abzustuffen. In der Miniatur ist diese Kunst von großem Nutzen. Hierbey ist noch zu erinnern, daß der Grund des Elfenbeins zu den Lichtern aufgespart werden muß. Sollten leztere zu helle seyn, so können sie noch immer leicht laßirt werden. Daß Weißes zu den Fleischfarben nicht darf gebraucht werden, ist schon oben bemerkt worden. Nur das Weiße im Auge allein macht eine Ausnahme von dieser Regel; man muß es aber sehr flüssig und etwas gummirt vermahlen. Bisweilen kann man es auch mit etwas Ultramarin vermischen; auf diese Art wird die leichte bläuliche Farbe nachgeahmt, welche bey gewissen Personen das Weiße im Auge annimmt, so oft sie im vollen Lichte stehen. (Von H. Violet.)

* Verreiben. Die Schatten einer Zeichnung mit Rothstein anrußen, und diese Anlage mit einer festen Rolle Papier, die man Verreiber

ber (s. pag. 19. f.) nennt, vertreiben. Die dunkle Farbe des Rothsteins wird durch das Verreiben viel heller und lebhafter, und das Weiche des Fleisches kann in dieser Manier besser ausgedrückt werden, als durch Schraffiren.

Verschmelzen. Die Tinten in einander verarbeiten, und sie durch unmerkliche Abstuffungen vereinigen. Man bemühe sich die Lichter und Schatten wohl zu verbinden und in einander zu verliehren.

(Von H. Violet)

Verstärken. Die Farben dunkler und kräftiger machen.

* Verwaschen. Die aufgetragenen Farben mit Wasser aufweichen, und behutsam mit einem reinen Pinsel wegpunktiren.

Verzierungen, Ornamente, sind einzele kleine Theile, die nicht zur wesentlichen Beschaffenheit eines Werks der Kunst gehören, sondern bloß zur Vermehrung der Annehmlichkeit ihm beygefügt, und gleichsam angehängt sind. Der Künstler thut wohl, der es sich zur Maxime macht, in Ansehung der Verzierungen lieber zu wenig als zu viel zu thun. Wenig und mit gutem Geschmack gewählter Schmuck kann auch der schönsten Person noch Annehmlichkeit beylegen; aber wo alles von Geschmeide und Schmuck strozet, da wird die natürliche Schönheit verdunkelt.

Vollenden. S. Ausarbeitung.

Vorgrund. Diejenigen Gegenstände, die dem Auge am nächsten stehen. Die Schatten im Vorgrunde sind alle ungleich stärker als in dem Mittel oder Hindergrunde der Gemählde.

Vorleger. Ein Stück Papier, welches man in der Miniaturmahlerey, (oder beym Zeichnen überhaupt) auf seine Arbeit legt, damit man sie unter dem Mahlen mit der Hand nicht beschmutze.

Wahr. In der Mahlerey besteht das Wahre in der (richtigen) Nachahmung des gewählten Gegenstandes. Es gibt drey verschiedene Gattungen des Wahren: 1) das simple Wahre, welches in der treuen Darstellung des Gegenstandes in dem günstigsten Augenblicke besteht, und vorzüglich bey Portraits nöthig ist; 2) das idealische Wahre, das auf einer Zusammensetzung lauter vollkommener Theile beruht, welche nie alle in einem und dem nehmlichen Object vereinigt angetroffen werden; 3) das vollkommene Wahre, welches das simple und idealische Wahre verbindet. Es ahmt durch diese Vereinigung die Natur auf das vollkommenste nach, verschönert sie aber auch zugleich.

(Von Herrn Violet.)

Wahrscheinlichkeit. In Werken der Kunst versteht man unter Wahrscheinlichkeit nichts anders, als die Möglichkeit oder Gedenkbarkeit der Sache. Es kann dem Künstler gleichgültig

gültig seyn, ob der Gegenstand, den er schildert, in der Natur wirklich vorhanden sey, oder nicht, wenn es nur möglich oder gedenkbar ist, daß er vorhanden seyn könnte.

*Wasserfarben. Farben, die mit Leim- oder Gummi-Wasser oder mit geschlagenem Eyerweiß sind aufgelößt werden.

Widerschein. Ein Schein, oder eine Farbe, die nicht von dem allgemeinen eine Scene erleuchtenden Lichte, wie das Sonnenlicht, oder das Tageslicht ist, sondern von der hellen Farbe eines in der Nähe liegenden Körpers verursacht wird. S. Reflex.

*Zart, mild. Ein Gemählde ist zart, wenn die Farben sehr leicht aufgetragen und verarbeitet sind; wenn die Schatten durchsichtig scheinen, sich gut mit den Lichtern vereinigen, nicht zu sehr mit ihnen abstechen, und das Ganze, das warme duftige Wesen der Natur an sich hat.

Zeichnung, Handzeichnung. Ein mehr oder weniger ausgeführter Entwurf eines Werks der zeichnenden Künste, auf Papier mit der Feder, oder einem andern Stift gezeichnet, auch bisweilen mit Licht und Schatten mehr ausgeführt. S. pag. 18. f.

Zierrathen. S. Verzierungen.

*Zinnober. Eine hochrothe Farbe, die dunkler ist als Mennig, aber nicht so dunkel als Karmin.

Zurückweichen. Man sagt von gewissen Gegenständen in Gemählden, sie weichen zurück, wenn sie sich von dem Auge zu entfernen, und viel weiter davon abzustehen scheinen, als die Objecte im Vorgrund. Je bleicher an Farbe, und je kleiner die Gegenstände sind, jemehr weichen sie zurück. Vieles kommt jedoch auch auf den Vorgrund an, der durch ausführlichere Zeichnung durch bestimmtere Farben und durch stärkeres Licht und Schatten muß hervorgerückt werden, wenn das, was im Hintergrunde liegt, sich entfernen soll.

Addressen.

Bey Herrn Wismuthmahler Schmidt in Nürnberg, auf dem Spitzberg wohnhaft, sind ganze Assortiments geriebener Miniatur-Farben in Schalen von Fayence zu 2. fl. 45. Kr. auch wohlfeiler zu haben. Jedes der größern Assortiments ist mit sechs Pinseln und einem Stück Dusche begleitet.

Reißfedern von der bessern Sorte bekommt man ebenfalls in Nürnberg bey dem Messinggeschmeidmacher Ruhrauf.

Hollän-

Holländisches Zeichenpapier verkauft der Papierhändler Steinmark auf dem Obstmarkt in Nürnberg wohnend.

Röthel bekommt man leicht durch die Zimmerleute, welche ihn zum Zeichnen brauchen. Man darf sich nur die Mühe geben, ihn mit einer feinen Seege in dünnere Stücken zu schneiden.

Gutes Pergament ist bey dem Pergamentmacher Meyer im Obern-Wehr zu Nürnberg zu haben. Elfenbein bekommt man bey den Kammachern in Täfelchen von beliebiger Größe.

Für die Tuschfarben findet sich bereits S. 22. eine Addresse, und für die Kamera obscura S. 45.

Anmerkungen und Errinnerungen eines Künstlers über dieses Werkchen.

Seite 13. Z. 8. Die Beweglichkeit der Gipsfiguren. Wenn man lesen wollte die Unbeweglichkeit, so würde dieser Satz richtiger werden.

S. 78. Die Farben werden in folgender Ordnung auf die Palette aufgetragen: 1. Königsgelb 2. Gummi-Gutt. 3. Beergelb 4. Hellocker. 5. Dunkelocker. 6. Gebrannter Ocker. 7. Rauschgelb 8. Englisches Roth 9. Umbra. 10. Köllnische Erde. 11. Nußbraun. 12. Zinnober 13. Karmin. 14. Wiener Lack. 15. Gallstein oder Drachenblut. 16. Bergblau 17. Ultramarin 18. Berlinerblau 19. Indigo. 20. Blasengrün 21. Liliengrün 22. Bister. 23. Kienruß. 24. Eine starke Lage Kremser Weiß in die Mitte der Palette. — Das Venetianische Bleyweiß wird durch das Kremser Weiß überflüßig. Eben so überflüßig ist das Bleygelb, welches man sich aus Weiß und Hellocker so oft es nöthig ist, mischen kann. Statt der Dusche braucht man besser kalcinirten Kienruß; statt des Berggrüns Liliengrün mit Bergblau vermischt, und statt des Meergrüns eine Mischung aus Hellocker und Indigo. Das Minium oder der Mennig ist eine molkige und ungehorsame Farbe, statt welcher viel besser der Zinnober pur oder mit etwas Königsgelb vermischt gebraucht wird. Die Umbra kann nicht anders als gebrannt verarbeitet werden.

S. 69. Z. 7. Wenn man etwas Ochsen-Karpfen, oder Aalgalle unter alle grüne graue und gelbe Farben mischt ꝛc. das Gummi Gutt und Königsgelb werden grünlich durch diese Galle: es ist daher nicht zu rathen, sie auf diese Art zu verarbeiten. Zu hellen Mischungen, unter welche viel Weiß kommt, darf auch keine Galle

Q gebracht

gebracht werden, weil sie grünlich werden würden.

S. 70. Z. 3. nehmlich der gelbe Ocker rc. Man lese der Hell- und Dunkelocker.

S. 71. Z. 4. Zucker Kandi. Ist nicht zu rathen, denn die Fliegen, die dadurch herbeygezogen werden, lecken die Farben von dem Gemählde, wenn sie ihm beykommen können.

S. 72. Z. 6. der Note. Man hat jedoch auch eine Probe rc. Man lasse unter dem Abreiben der Farbe einen Tropfen reines Wasser auf dieselbe fallen. Wird die Stelle, welche er getroffen hat heller, als die übrige Farbe, so ist leztere genug gummirt. Wird sie dunkler, so fehlt es an Gummi.

S. 85. Z. 14. so überlegt man alle fleischigten Theile mit – Blau. Es ist dieses nur in Ansehung der Schatten zu rathen, denn der blaue Grund würde die rothen Wangen violet, und die Lichter unnatürlich machen.

S. 87. Z. 1. Auf der Mitte der Stirne darf nichts Blaues kommen, denn es ist einer von den hervortretenden Theilen, auf welchem nie etwas bläuliches sichtbar ist.

S. 88. Z. 15. Bister und Hellocker oder Zinnober. Besser Liliengrün und Drachenblut.

S. 89. und 96. zur lezten Note. **Aus Ultramarin und Beergelb gemischt.** Besser aus Ultramarin nnd Hellocker, denn das Beergelb würde eine zu bunte Farbe geben. Ueberdem muß man sich durchaus hüten, an lichten Orten mit Saftfarben zu arbeiten.

S. 90. Z. 15. **Ultramarin und Indig.** Besser Indig und Schwarz.

S. 109. 15. Die blauen Gewänder werden eben so gut mit Bergblau angelegt, und mit Berlinerblau auspunktirt.

S. 111. Z. 10. **nimmt man noch überdem Karmin.** Besser: gebrannten Hellocker und Wienerlack, mit welchen man auf die Zinnober-Anlage arbeitet. Der Karmin ist in den Schatten zu brennend.

S. 112. Z. 12. **Weiß, Zinnober und Lack.** Der Lack ist überflüßig; er würde das Gewand violet machen.

S. 113. Z. 7. **Gallstein oder Drachenblut.** Besser: Beergelb und Nußbraun.

S. 113. 5. Z. von unten. **Berggrün.** Oder statt desselben Liliengrün und Weiß.

S. 114. Z. 14. **versezt man diese Mischung noch mit Indig.** Ist es ein tuchenes Gewand, so wird das Schwarz mit Nußbraun versezt.

S. 118.

S. 118. Pelzwerk. Fuchspelz wird mit einer Mischung aus gebranntem und etwas ungebranntem Hellocker angelegt, und in den Lichtern mit einem Zusaz von vielem Weiß erhöht. Zobelpelze legt man mit Umbra und etwas Nußbraun an, und erhöht sie mit einem Zusatz von Hellocker.

S. 119. Gold- und Silber-Arbeit. Das Gold wird mit Hellocker, Zinnober und etwas Weiß angelegt; mit Dunkelocker schattirt und mit Weiß und Königsgelb erhöht. Die Anlage des Silbers geschieht mit einer Mischung aus Schwarz, Indigo und Weiß. Mit der nehmlichen Mischung wird schattirt, nur aber nimmt man etwas weniger Weiß und sezt diesen Farben etwas Nußbraun zu. Die Erhöhungen werden mit purem Weiß gemacht.

Ebend. Z. 5. von unten. Die Schatten mit Zinnober und Karmin. An dem Brand wird auf die gelbe Anlage auch mit Berlinerblau gearbeitet.

Errata und Verbesserungen.

Seite 5. Zeile 4. lies zu Führern für zu führen.
S. 6. Z. 12. lies mit seinen für mit ihren
S. 15. Z. 5. lies Nuancen für Niancen, und so durch das ganze Buch.
Ebend. Z. 13. verwandle das Ausrufungszeichen ! in ein Semicolon;
S. 18. Z. 2. und 3. der Note lies weiße, weißes für weisse, weisses, und so durch das ganze Buch.
S. 19. Z. 4. lies Eleganz und kühne Arbeit, für Eleganz, Kühnheit und Arbeit
S. 20. Z. 2. von unten in der Note, lies Zinnober für Zinober, und so durch das ganze Buch.
Seite 21. Zeile 1. der Note; lies Hofraths für Hofrath.
Seite 23. Zeile 4. lies in den Rauch, für im Rauch.
S. 24. Z. 14. lies Rothstein für Röthstein.
S. 38. Z. 4. lies werden wieder.
Ebendaselbst Zeile 10. lies Maße für Maaße.
Seite 39. Zeile 14. lies an für in
Ebendaselbst lezte Zeile lies rahnesten für ranesten.
Seite 41. Zeile 5. von unten, lies maschienenmäßig und ohne Beurtheilung.
Seite 42. Zeile 5. lies diese Wissenschaft für die Wissenschaft.
Seite 51. Zeile 5. lies forsche für suche.
Seite 57. Zeile 1. der ersten Note, lies der für die
Seite 58. Zeile 6. von unten lies durch für auf.
Seite 61. Zeile 1. lies der die Natur nachahmenden, für der Natur nachahmende.
Seite 64. Zeile 4. lies Farbkarte für Färbkarte.
Seite 66. Zeile 6. und S. 69. Z. 1. ingleichen S. 213. lies Kremser Weiß, für Kremnitzer Weiß.
S. 69. Z. 8. von unten, lies löset für löst.

Seite 70. Zeile 11. lies weicher für reicher.
Seite 78. Zeile 1. lies bloß für blos und so durchs ganze Buch.
Ebendaselbst letzte Zeile lies aufgelegt für aufgetragen.
Seite 81. Zeile 12. lies einigen Strichen für einigem Stechen.
Seite 83. Zeile 10. lies sie für beide.
Seite 85. Zeile 14. del. und sein Stückangeordnet.
Seite 87. vorlezte Zeile muß die zweyte Klammer) bey oder nach dem Worte Hellocker stehen.
Seite 96. Zeile 5. del in
Seite 99. Zeile 1. lies von den Gründen für von dem Grund
Seite 100. Zeile 9. lies kleinlicherer für kleilicherer.
Seite 108. Zeile 8. lies nach dem Laufe der Muskeln und Sennen sich richten, und nach dem Zuge des Athem sich erweitern und dehnen
Seite 109. Zeile 5. der Note, lies Seidenzeuge für Seitenzeuge
Ebendaselbst vorlezte Zeile lies sanft verfließende für sanftverfließende
Seite 111. Zeile 7. lies Weiß für Weiße.
Ebendaselbst Zeile 11. lies der für die.
Seite 113. vorlezte Zeile lies gemischt für gemacht.
Seite 114. Zeile 7. von unten, lies durch kleine für in kleinen
Ebendaselbst Zeile 3. vom Ende, lies wenn für wenn.
Seite 124. Zeile 5. lies Duschpinsel für Tuschpinsel.
Ebendaselbst Zeile 13. lies die Fehler eines Gemähldes entdeckt.
Ebendaselbst Zeile 4. von unten, lies rathe ich, nur von ꝛc
Seite 126. Zeile 10. lies für die folgenden fünf Zeilen: und punktirt dann mit dem Pinsel (in welchem weder Farbe noch Wasser bleiben darf, und den man oft auf einem Blatte weißem Papier abzutrocknen hat) nach und nach die aufgeweichte Farbe weg.
Seite 130. Zeile 13. del, das Kolon vor Bessere.

Seite

Seite 131. Zeile 12. del. das Komma nach ist.
S. 133. Z. 8. v. unt. lies: so wie sie in der Ode, wie Boileau sagt, ein Werk der Kunst ist.
S. 134. letzte Zeile del. möglichst.
S. 136. Z. 12. del. das ꝛc.
Ebendaselbst Zeile 4. von unten, lies von der ihre Imagination trunken ist.
S. 137. Z. 8. lies mit für die
S. 147. Z. 5. lies Lassiren für Laffiren.
S. 149. Z. 4. von unten, lies unterjochende für unterziehende.
S. 152. Z. 12. lies beurtheilt für richtet.
S. 153. Z. 11. lies ist nicht nur verzeihlich für ist nur verzeihlich
S. 160. Z. 10. von unten, lies mit welcher es sich in die Netze
S. 161. Z. 5. von unten, lies Miniatur für Miniatutur.
S. 168. Z. 5. lies mit todtem für mit todem.
S. 181. Z. 9. von unten, lies Heftigkeit für Helligkeit.
S. 194. Z. 15. lies Falten für Farben.
S. 195. Z. 1. lies den Ton für der Ton.
Ebendaselbst Z. 3. des Art. Firniß, lies Sandorack für Sandareck.
S. 196. Z. 8. von unten, lies Es wäre für Er wäre
S. 197. Art. Florent. Schule Z. 5. und 2. vom Ende lies Bartolom von St. Marcus und Balth. Pruzzi für Bartolom, von St Marcus und Balth. Prucci.
S. 205. Art. Grund Z. 2. lies Titian für Tilian.
S. 212. Art. Kopfstellung Z. 9. del. der
S. 214. Art. Laviren Z. 3. lies abgetrocknetem für abgetrockneten
S. 215. Art. Liebl. Tinten. Z. 2. lies von etwas Sanftem Leichtem, Zurückweichendem, für Sanften ꝛc.
Ebendaselbst 8. Z. lies aus für als.
S. 216. Art. Luft. Z. 1. lies Landschaftmahlerey.
S. 221. Art. Nachlässigkeit lies Nachläßigkeit.

Seite

S. 224. Art. Perspectiv. Z. 7. lies Linear für Lineer
S. 226. Art. Reitz. letzte Zeile lies einnimmt für einnimt
S. 237. Art. Vorgrund. letzte Zeile lies Hintergrunde für Hindergrunde.
S. 243. Z. 3. lies und für nnd.

---

5. 10. 82 Koy.

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Violet, Pierre / Meynier, Johann Heinrich, / Grau, Gottfried Adolph,

Anweisung zur Miniatur-Mahlerey, nach welcher Liebhaber mit einigen Vorkenntnissen in der Zeichenkunst sich selbst, ohne weitere Beihülfe eines Lehrers, zu guten Künstlern bilden können

Hof 1793

Coburg, Landesbibliothek -- B I 6/55
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11915344-5